STYCZEŃ · LUTY 1908 R. TOM I.

ATENEUM



Zeszyt I. i II. Rok istnienia IV. Styczeń-Luty 1908.

TREŚĆ.

Redaktor odpowiedzialny: Cezary Jellenta (Hirszband).

OD REDAKCYI.

Zasady i program Ateneum wyłożone są na ostatniej stronicy okładki.

Zasady estetyczne i ideowe, tak jak je Ateneum w tej chwili określa, są identyczne z zasadami naszemi dawniejszemi. Dla informacyi chronologicznej, zaznaczamy, że ponownie zostały one ogłoszone w dziennikach poznańskich w miesiącu październiku, szerzej zaś rozwinięte w odezwach prospektowo-subskrypcyjnych, dobrze znanych we wszystkich dzielnicach Polski, już w miesiącu sierpniu i wrześniu roku ubiegłego. Na żądanie odezwy owe przesyła Administracya pisma.

Ze względu na trudności, połączone z wznowieniem pisma w całkiem różnych od poprzednich warunkach, oraz żeby zyskać czas na należyte ostateczne zorganizowanie wydawnictwa, Redakcya wydaje odrazu dwa niniejsze zeszyty miesięczne w jednej książce. Następny, trzeci ukaże się 1 marca r. b.

Numerów okazowych Redakcya nie wysyła. Prospekty na wszelkie żądanie.

OD ADMINISTRACYI.

Ekspedycyę i skład główny ATENEUM na całą Galicyę i Austro-Węgry objęła firma G. Gebethner i Spółka w Krakowie, Rynek główny 23.

Ekspedycyę i skład główny na Królestwo Polskie i Rosyę objęła Księgarnia G. Centnerszwera i Sp. w Warszawie, ul. Marszałkowska 143.

Drezno, w styczniu 1908 r.



ATENEUM.

POZNAŃ.

ROK 1908. STYCZEŃ, LUTY. ROCZNIK IV.

KSIĄŻKA NINIEJSZA ODDANA ZOSTAŁA DO DRUKU W ŻAŁOBNY DZIEŃ POGRZEBU STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO. NIECH JEGO NIEŚMIERTELNEJ CHWALE POŚWIĘCONĄ BĘDZIE JAKO ZŁOŻONY NA JEGO KURHANIE WIENIEC Z WAWRZYNU.

POZNAŃ W GRUDNIU 1907.



Koncepcye Polski.

Są idee, malujące duchowe oblicze Polski, jako odrębną psychiczną naturę, warunkującą odrębne dziejowe posłannictwo. Na tle, w którem zwykły człowiek widzi tylko plemię, naród między narodami, a w najlepszym razie ojczyznę, idee te wznoszą całe wiązania pomysłów ó Polsce. Dyktuje je poetyczna potrzeba nadbudowy, entuzyastyczne ukochanie duszy narodu, jako indywidualności, i głębsze, niemal historyozoficzne wniknięcie w jej piękno. Są to koncepcye Polski.

Zagrożona wrogiem sprzysiężeniem ludów, Polska z natury rzeczy wydźwigać musi swoją jaźń zbiorową w górę i wykazywać sobie i innym, że ona nie jest i nie myśli być materyałem dla żarn obcych młynów, że owszem z tragedyi swej, jako z tragedyi, jako z walki, wychodzi bogatszą w nowe uroki i moce duchowe. Ale, rzecz dziwna, pomimo całej psychologicznej wewnętrznej konieczności podobnych konstrukcyj, powstaje ich mało. Twórczość nasza, która powinnaby ich wznosić bardzo wiele, dźwignęła ich bardzo niewiele.

Tłomaczy się to brakiem zharmonizowania dwóch żywiołów: narodowego i wszechludzkiego. Poeci polscy bywają piewcami i analitykami pewnych uczuć tak powszechnych, że aż pierwotniejszych niż narody, np. dramatu miłosnej żądzy. Obracają się dokoła nich w sposób zupełnie

beznarodowy, kosmopolityczno-żywiołowy. Inni znów parafiańsko widzą świat cały i świat polski w nikłych nieraz motywach z historyi, dawno przebrzmiałych i strupieszałych, lub też w zagrodzie swojej wsi, w sielance idealizowanych sentymentów nizin.

Poezya nasza raz jest wojażerem, zbierającym rzeczy nieciekawe i nie potężne, byle z pod obcego nieba, to znowu jest kmieciem, sołtysem, a w najlepszym razie wójtem, uważającym swoje sioło za Polskę lub — wszechświat. Bywa też dziedzicem, pankiem lub półpankiem, uważającym, że hasłem przyszłości i cywilizacyi jest — ustrój szlachecki. To jeszcze gorsze od tamtego, bo przecież raz tylko poszło w parze z szerokim geniuszem. Było to u Zygmunta Krasińskiego.

Słowem, albo zupełna zaściankowa krótkowzroczność na ideały wszechludzkie i gołębia niewiedza o wszelkich łącznych sprawach kultury, albo też branie świata jako rynku, chwytnością łowcy sensacyjnych kierunków, z zupełnem zatraceniem inwencyi i duszy narodowej. Przechodzi to w śmieszność i naiwność, gdy taki twór, żywcem prawie, bez duchowej aklimatyzacyi przeszczepiony na nasz grunt, np. z niemieckiego, zostaje potem tłomaczony przez przyjaciół autora — na niemiecki...

Oba zaś pierwiastki: narodowy i wszechludzki są wtedy harmonijnie z sobą połączone, gdy poeta rozumie duszę ludzkości i duszę narodu, jako d w a byty, gdy pamięta o obudwu, lub oba w sobie choćby tylko nieświadomie czuje. Może być, że twórca francuzki lub angielski, tworząc, nie czuje nad sobą skrzydeł ducha powszechnego, choć to wątpliwe, bo ma on te poszepty w krwi, — ale poeta polski, tworząc, buduje zarazem, wedle wyrażenia Wyspiańskiego, Polskę, a budować Polskę jest to określać stosunek jej ducha i siły — do ducha i siły ludzkości.

Jeszcze nie całkiem znamionował dobę odczucia tragedyi narodowej Andrzej Towiański. Miał on wprawdzie i głosił wizye, pod względem psychologicznym upowodowane klęską narodu, w sobie samym niejako, w swym ustroju duchowym, wcielał konsekwencye p r z e d u c h o w i e n i a, do którego na długo dało impuls zbiorowe męczeństwo, lecz to nie był konstruktor narodowej świątyni. Zaczął świadomie budować Polskę Mickiewicz, i jego koncepcya jest dotąd śród wszystkich największą i nieprześcignioną. Podnosząc fakt, że Polska „nie brała ziem sąsiednich gwałtem“, lecz „przyjmowała je do braterstwa“, że „Litwa połą-

czyła się z Polską, jak mąż z żoną, dwie dusze w jednem ciele", już tem samem dał szczytną formułę Polski, nietylko Polski przeszłej, ale i przyszłej. Bo uważał on, że wielkie owo wydarzenie będzie wzorem dla innych ludów. „A nie było nigdy przedtem takiego połączenia narodów. Ale potem będzie".

Jeszcze pełniejszą i aktywniejszą koncepcyę wypowiedział w „Myślach swoich o sejmie polskim", formalnym projekcie prawnopolitycznym. Tam wyraził wiarę już nietylko poetycką, ale polityczną, że Polska ustanowi koncylium europejskie, które będzie nietylko władzą prawną narodu polskiego, lecz i władzą moralną europejską, i która położy koniec wojnom, a wszystkie ludy mieć będzie za dzieci jednej rodziny.

Nie miał takiej koncepcyi wyrozumowanej Słowacki; on zawsze więcej „pisze snem i bierze z rozjaśnionych mgieł". Miał za to inną, nawskroś poetycką i romantycznie wieszczą: Króla-Ducha. Rozsnuł całą historyozofię Polski jako pochód królewskiego ducha i duchowego króla; tak przemożnie i poddawczo opromienił oblicze dziejowe Polski, że z tych promion biorą natchnienie i tęcze stylu i dzisiejsi pisarze, poetyzujący historyę narodu. Jestto koncepcya jakoby mimowolna, bezświadoma, ale tak powszechna i rozległa, tak przenika całą jaźń Polski wewnętrznie i okala ją zewnętrznie, że nawet zanadto w swe zaczarowane koło wciąga. Niejeden artysta pod wpływem tych ubrylantowanych pochodów w przeszłość zapomina, że Słowacki kocha teraźniejszość więcej „niż umarłych kości".

W chwilach szczególnie ciężkich i bolesnych rozpamiętywań, Słowacki wypowiada koncepcye ujemne, graniczące z przekleństwem. Najbardziej gorzkie są w „Grobie Agamemnona", a ich szczytem jest okrzyk: „Pawiem narodów byłaś i papugą!" Takich określeń, będących jasnowidzeniem złowrogich zapowiedzi, a poczętych w dobie wielkiego cierpienia, było u nas wiele; otwiera ten posępny korowód Skarga, gromem swym, huczącym przez dzieje aż do dziś.

Dla takich błysków Jezajaszowych lub hymnów dawidzkich dziś pola nieskończenie więcej, niż kiedykolwiek, i więcej dziś przyczyn do rozważania bytu i przyszłości Polski. Więc i koncepcye zarówno dodatnie, czyli te, co stanowią program i płyną z wiary, jak i te, co zieją gniewem i ironią i płyną z zwątpienia, są szczególnie żywe i palące. Ro-

zumie się, że jak się rzekło, zdolni są do nich tylko poeci o widnokręgu rozległym, obejmującym zarówno duszę swego narodu, jak i duszę świata.

Takim szafarzem koncepcyi jest Stanisław Wyspiański. Stworzył ich wiele i są pomiędzy niemi i wielkie i cudownie oryginalne. I jeśliby koncepcye Polski można było wyobrazić sobie jako bezcenny zbiór królewskich oznak narodu, jego koron, bereł i złotych mieczów-szczerbców, to w tym zbiorze dyademy, wyrzeźbione przez Wyspiańskiego, są najwspanialsze.

Lecz koncepcye to coś więcej niż insygnia i relikwie, to zarazem ogromne plany i zbiorniki siły, to całokształty myślowo-czuciowe, z których płynie na społeczeństwo światło, samowiedza i moc.

O tem godzi się pamiętać i dlatego się niemi zajmujemy.

Ale w owym skarbcu brakowałoby klejnotu najbardziej szacownego, który świeciłby jak słońce i grał jak muszla Neptunowa — na bezmiary; brakowałoby — Złotego rogu. Został on zgubiony i kędyś „huka po lesie“ i „został po nim jeno sznur“.

W złotym rogu jest symbol skoncentrowanie piękny i rozległy, bo obejmujący całą Polskę; czuli to dobrze ci, co tak płakali na pierwszych przedstawieniach „Wesela“ w Krakowie. Chociaż na tę straszną zagubę rogu przez „chama“ patrzą i wyostrzone kosy powstańcze i wszystko, co było przygotowane, by iść na zew, — to przecież strata to głębsza i tragedya szersza niż udaremnienie zbrojnego porywu. To jakby zgaszono raz na zawsze święty ogień Racławickich ekstaz, lub jakby stawiono przed oczy daremność, wieczną daremność wielkich chwil i proroctw Wernyhory.

Wesele jest niedogranym dramatem muzycznym — w sensie nowoczesnym. Wszystko się w nim dzieje pod wtór nieskończonej melodyi w „rozśpiewanej chacie“, a wyrocznym słowom Chochoła towarzyszy muzyka, raniąca serce do krwi swą przebolesną słodyczą. Złoty róg ciągle jeszcze brzmi — ale głucho i zatracenie, jakby zatopiony na dnie jeziora dzwon wielkiego odlewacza lub na dnie rzeki pochowane złoto Renu. A temat tego rogu jest tak wiekuisty i ciężarny Pytyjską treścią, tak daleko sięgają fale jego drgań, tak gra on potężnie swojem właśnie milczeniem żałoby i utraty, że dusza czująca sama podkłada podeń wszyst-

kie narodowe rozczarowania i wszystkie marnotrawstwa. Odzywa się w nim jakoby zasadniczy rys tragiczny Polski: posiadała ona złoty, wieszczy zbawicielski róg, ale go lekkomyślnie gubiła. Wiele już razy zapadała w pół sen i pół jawę, jak tu oto na Weselu, w stan cudowniejszy od snu i od jawy, a przebudza się ze sznurem na szyi. I na wszystkie rozpaczne nadsłuchiwania próżnych już teraz oddalających się tententów, na wszystkie rozpaczne wołania: Chyćcie broni, chyćcie koni! Czeka Was Wawelski dwór! fatum zaklęte w słomiane straszydło — odrzeka: „ostał ci się ino sznur!“

Jest w tym duecie, w tem złem przeciwieniu się taka moc, że gdyby naprawdę ubrany był w polifonię orkiestrową, możeby słuchaczów druzgotał.

Lecz poeta nie chciał zakończyć zgrzytem i przeczeniem. Postanowił „zgubiony róg odnaleść i Polskę przyszłą wykoncypować inaczej, nie jako szopkę weselną, lecz jako Edypa. Wydobył ją z jarzma melancholijnych oczarowań, ze smutku poezyi i mogił, choćby mogił królewskich na Wawelu, i zgotował jej zapowiedź wielkiego „Wyzwolenia“. Geniusza, który tak urzekł wszystkich zebranych pod jednym stropem, że się jedni za drugimi zaczęli ślubować śmierci, gwoli męczeńskiej dla ojczyzny glory i, pokonał wskrzeszony i już wiekuisty Konrad Mickiewiczowski, półbóg i bohater nowego mytu. On to rzuca hasło siły i życia, energii, otuchy i czynu. On nawet przeklina poezyę za to, że jest tyranem i uwodzicielką.

Wyklarowawszy własną swą myśl w zmaganiu się dyalektycznem z „maskami“, Konrad odrzuca precz rozumienie Polski, jako Chrystusa narodów, odrzuca precz Polskę partyj i doktryn — bo „one Polskę przegadały“ — i zamiast wszystkich patryotycznych i politycznych rozmów, woli szerszy, śpiewający pejzaż polski czasu żniw i pokosów. Swoją tedy koncepcyę narodu upraszcza do m i n i m u m, do bezpośredniego tchnienia poezyi żywych pachnących pól, to znów do matki pochylonej nad kołyską dziecka, to wreszcie do bogini Hestyi, wiecznego ognia i prometeizmu. Na Polskę z „Wyzwolenia“ składa się sumarycznie wiele alegoryj i obrazów; artysta hojnie nimi szafuje i z nich razem buduje Polskę długo i cierpliwie. W „Weselu“ była ona pastwą jasełek, w „Wyzwoleniu“ jest uwięziona w ciemnicy ladajakiego teatru. I sam też Kon-

rad, jej duch opiekuńczy, dalekim jest od chwili wytchnienia; na toż jest bratem Erynnij, aby być przez nie gnanym jak Orestes, aż kiedyś o szarym świcie uchyli mu wrót wyrobnik lub dziewka bosa. Wtedy padnie w naród hasło: Więzy rwij!

Złoty róg tedy odnalazł się, ale już w zmienionej postaci, przekuty na coś tęższego i mocniejszego, choć może mniej romantycznego. Bo oto, kiedy muza zapytuje Konrada, dokąd dąży, on odpowiada: „Idę, aby walić młotem“. Tu poeta zarzekł się nie tylko całej smętnej, grobowej sztuki w imieniu pochodni świtu, lecz z niesłychanem męztwem samozaparcia, zarzekł się — i dawnego siebie.

Lecz jest u Wyspiańskiego jeszcze jedna koncepcya, niedomówiona, nie wyrażona teoretycznie prozą, wprost, ale jakże zato potężnie bijąca z jego „tragoedyj“!

Polska jest siostrzycą Hellady, albo: Polska jest potomkiem Grecyi — oto co wyziera z każdej stronicy dramatów greckich Wyspiańskiego, a jeszcze więcej z dramatów swojskich. Ta idea bliźniactwa dwu narodów ma swe korzenie w najgłębszej głębi przekonania poety.

Gdyby on brał zwyczajne temata helleńskie, jak Protesilasa i Laodamię, Meleagra, Achillesa, Akropol, byłoby to znamieniem tylko wielkiego artysty, który jako taki, jako plastyk, miłośnie zwraca się ku macierzy wszelkiej i całej prawie sztuki. I byłoby to dowodem tego wysokiego artyzmu, co to odnawia wzory i wątki starożytne nie z banalnością wielu patetycznych i szablonowych grekomanów, lecz po swojemu, szorstko, dosadnie, potężnie, nawet nieharmonijnie. Tak pojęty jest Apollo grający na kitarze, tak pojętą jak różanopalca Eos, i inne obrazy jutrznianej świeżości, mocy i muzycznej rozmyślnej wibracyi linij w powietrzu, na falach, w promieniach światła.

Lecz Hellada Wyspiańskiego to zarazem pierwszorzędne odczucie bohaterskiej, pierwotnej epicznej prostoty obyczaju i obrządków. To rozumienie jej P i a s t o w s k i e, jeśli tak rzec można. I w tym oto niezwykłym darze i sposobie odczuwania, zapowiedziała się intencya spokrewnienia obu narodów, zbratania ich z sobą. Wystąpiła zaś z całą siłą właśnie w dramatach swojskich wogóle, a nawet w sielskich i ludowych.

Tragedya „Klątwy“ toczy się po pochyłości grzechu księdza i wiejskiej dziewczyny, pchana przez fatum, przez siłę wyroczną. Nad nimi

i nad wsią całą zawisła klątwa, że póki Młoda nie zginie, ludu nie przestanie trapić dopust suszy.

To możnaby uważać jeno za przepiękny eksperyment, za próbę zawieszenia na polskich gwiazdach grozy Sofoklesowego „niestety“. Ale próba wypadła nazbyt dobrze. Sofokles z polskiem siołem połączyli się doskonale i fatum przepysznie mówi językiem polskiego kmiecia. Podobnież w „Legendzie“ śród niewysłowionych czarów krajobrazu nadwiślańskiego zjawiają się greckie parki, przedzierzgnięte w polskie trzy „kumoski“ i one to przecinają żywot Kraka. W „Nocy Listopadowej“ akcyę prowadzą boginie greckie i one to uwijają się między wodzami powstania. W „Legionie“ Mickiewicz nazywa „starca o masce twarzy podobnej Homerowi“ „ziomkiem“. W „Wyzwoleniu“ Konrad jest bratem Erynnij i nazywa się Erynnisem, a święcenie noży powstańczych nakazuje bogini Hestia i t. d. Zachodzi ciągła równoległość tematów epicznych polskich i greckich i ciągłe podobieństwo charakterów i gestów. Bolesław Śmiały jest tak nadczłowieczy i szczodrobliwie wyniosły, np. wobec kwestarza, którego worem złota drwiąco przygniata na śmierć, jak Achilles („Achilleis“) wobec starego króla Priamusa.

Słowem, dla Wyspiańskiego Wawel, to polski Akropol, a Akropol, to polski Wawel. Herosów poezyi i historyi polskiej traktuje mitologicznie i homerycznie.

Jeśli obowiązkiem wielkiego poety jest umieć pojmować swój naród po królewsku i umieć go stawiać „jako posąg na posągu świata“, to Wyspiański temu posłannictwu sprostał majestatycznie. Jemu nie wystarcza kochać swój naród — to rzecz zwykłych śmiertelników — on go gloryfikuje czem może najlepszem, najniezwyklejszem. I on go tem uszlachetnia i poszerza. Bowiem zbratać Polskę z Grecyą to znaczy czuć Polskę jako naród wyjątkowy, wybrany, genialny i nagrodzić mu klęskę dziejową koroną wiecznej duchowej chwały. To znaczy uczynić polityczną mogiłę — miejscem pielgrzymek całej ludzkości i nowym Panteonem.

Zapewne, w tej koncepcyi niema tej ścisłej zewnętrznej prawdy, jaka jest np. w spiżowej koncepcyi Rzymu u Wirgiliusza, gdzie on tak podkreśla praktyczny świato-władny ideał swej ojczyzny w przeciwstawieniu do ludów górnej nauki i poezyi. Ale jest za to coś od rzeczywistości wyższego, jest twórczy, wielki, zadziwiająco konsekwentnie prowadzony pomysł.

Wyspiański go nawet po za cel poprowadził, nadużył i przeto uczynił źródłem wielu odruchów chybnych, niby pleśniowych plam na karayjskim marmurze. Za wiele osobistości podnosił do znaczenia epicznego, za wiele martwych już i niemych imion wwiódł na dramatyczny polski Olimp. Wskutek tego epopea i mityczność przeszły w historyczność często dość nierozległą. Edyp polski wygląda nieraz nazbyt po krakowsku. Wielka alma sdegnosa, dusza wzgardliwa Dantego, co tak uderzająco nieraz wyziera z rysów Wyspiańskiego, nieraz jest zbyt powolną czołobitności pojagiellońskich niewolników. Tę wielką potęgę, którą czerpie z wielkich chwil przeszłości i mogił, tę drapieżność witrażu Kazimierza Wielkiego, lub gwałtowność Boga Ojca, i całego swego bezwzględnego malarstwa, tę cierpką nieczułostkowość swoich pejzażów, wspaniałą brutalność i krzywość stylu, osłabia źle zrozumianem gminowładztwem. Hyeną tworzącą w grobach — nazwał Nietzsche Dantego. Wyspiański jest tygrysem królewskim, tworzącym w grobach, lecz snadź w swej bezmiernej miłości dla Krakowa, za wysoko nieraz ceni — smak krakowiaków, nieraz schlebia im pomimo woli i te same co i oni czci relikwiarzyki. I staje się oto, że wielki ten dąb słowiański nietylko korzenie ma w Krakowie, ale i ramionami przerosnąć go nie może, lub też wypuściwszy gałęzie w przestrzeń, kurczy je napowrót. Ztąd jakieś dziwaczne kumostwo między artystą stworzonym na miarę wszechświata, wyzwolicielem nowych ludowych potęg — i znarowionym, leniwie czołgającym się smokiem starego grodu.

Tu się wielmożnie ciśnie przed oczy postać Słowackiego. Nietylko słowem i jadem groźny był dla „fryców warszawskich" i wszelkich innych, ale zrywał wszelką łączność społeczną z tymi, którym „sęp wyjada mózgi" i zawsze wolał być „bliżej piorunów niż gadu, co ślini pocałunkami nawet twarz człowieka" — —

Wyspiański odczuł Polskę jako wielką pieśń i wielką symfonię. Co uczynił Chopin rapsodami swoich polonezów i scherz, to twórca „Wesela" zdziałał lub zdziałać usiłował szerszem przeczuciem dramatu muzycznego. Nie będąc muzykiem zawodowym, ani nawet słodkim poetą lirykiem, pojmował wyższe zjawisko muzyczne, muzykę tragicznych dziejowych linij, pierwotną łączność tragedyi i symfonii, orkiestrę ukrytą w łonie wypadków i kolorycie ludowego piękna. Jest wprost zastana-

wiającem, jak się męczy pasyą poddania czytelnikowi harmonii. Jestto nieraz bolesny wysiłek Michała Anioła wobec zbyt wielkiej dla dłuta opoki. Wtedy pomaga sobie powtarzaniem refrenów rozmyślnie, sugestywnie, i każe grać — Harfiarce lub Chochołowi — melodye symboliczne, brzemienne treścią literacką, programowe, lub cały utwór (Wesele, Klątwa, Legenda), traktuje jak mówioną operę, jak tekst do muzyki. Synteza sztuki osiąga w nim znamienny, nowoczesny kształt, ma on świadomość lub intuicyę, że każdy prawdziwy dramat poetyczny, panteistyczny, baśniowy, każde skłębienie się dynamiczne duchów i losów, z natury rzeczy jest niedokonaną orkiestracyą.

Jest sam wyrazem tej napiętej energii muzycznej w literaturze ostatnich czasów, którą nękał się już zawcześnie urodzony na to Słowacki (Lilla Weneda i harfy, Anhelli). Cypryan Norwid, wyprowadzający całą sztukę polską od Chopina, i zwłaszcza Nietzsche. U Wyspiańskiego przyczyniło się do tego zespolenie duszy heroicznej narodu z duszą ludu, odgadnienie substancyi muzycznej, rozlanej w pięknie natury ludowego śpiewu, oraz potęga kolorystyczna malarza. Ona sama przez się jest już zmysłem instrumentacyi i potrzebą złożonego akordu, a wobec takiej organizacyi całego ducha — dyonizyjskiem łaknieniem, aby chórem była cała ziemia i wołaniem cała historya.

II.

W tem miejscu, dzięki cudownemu zmartwychwstaniu innego wielkiego poety, mamy dziś radosną możność trącić o strunę innych jeszcze wielkich konstrukcyj. Geniusz Cypryana Norwida, tu właśnie w tem towarzystwie przemówić do nas winien, a nie w kole duchów i artystów, z którymi skłonni są spokrewniać go ci, co go niezmierną swą zasługą z zapomnienia wydobyli i może od nicestwa uchronili.

Wielkie są niewątpliwie i uderzające przeczucia symbolizmu u Norwida. Wprost nie do wiary owo twierdzenie z „Białych kwiatów“, że póty dramatu mieć nie będziemy, póki nie pojmiemy dramatu milczenia; oszałamia nas ów błysk gromniczno-wizyonerskiej poezyi w „Cywi-

lizacyi", kiedy poeta, jeszcze żywy, czuje się umarłym i słyszy słowa zakonnicy: „Wosk ten zostaw, albowiem jest z gromnicy, którą trzymałam na twoim pogrzebie". To wszystko rodzi olśnienia i zdziwienia, i tych z czasem zbierze się tak wiele, że może będziemy patrzyli na Norwida, jako na istotę rzeczywiście nie ziemską, która spadła na swój czas, na grunt swej epoki jakoby z jakiegoś planety przyszłości. Lecz ponad temi drgnieniami milczącej grozy, o tyle prostszej i naturalniejszej, choć i naiwniejszej, niż mozolnie i żmudnie zbudowana poezya Maeterlincka i Poego, wznoszą się ważniejsze i trwalsze widzenia prawd.

Norwid jest przedewszystkiem upojonym kontemplatorem wielkich dusz zbiorowych, narodowych. Od najpierwszych występów twórczych pociągać się daje pięknu wielkich cywilizacyj, wielkich kunsztów narodów. Snadź urodzony był na artystę monumentów, plastycznych czy poetyckich. Rozmiłowany szalenie i prawie maniacko w pomnikach, jako zbiorowych wytworach mas i ludów, myślą błądził jeno ciągle po panteonach sławnych kultur starożytnych i nowożytnych. W każdem zjawisku, wydarzeniu widzi przedewszystkiem produkt całej duszy narodowej, pieczęć jej, jej stygmat. Taki stygmatyzm rozwija całkiem świadomie w noweli „Stygmat"; para kochanków targa węzły miłosne i tragicznie się wzajem gubi, bo tak chciał wpływ przodków, rasy. I sensem moralnym jest szeroki wywód o tem, jak normanowie wzięli od morza stygmat dyscypliny okrętowej, i przenieśli go na ląd, i jak niemcy stygmat lasów przenieśli w swój gotyk i mroczność, jak cezar Kaligula, bogato i szlachetnie od natury udarowany, wziął potem stygmat żołdactwa na wszystko, co czynił i myślał.

W „Prometidionie" Norwid bezustannie portretuje ludy, a raz zebrawszy się, daje całą galeryę takich portretów: indyan („pojęcie grzechu i pokuty — praca dla pracy") egipcyan, fenicyan, hebrajczyków, persów, babilończyków, greków, („półboska heroiczność") rzymian („pojęcie ogromu i ogarnięcia — koloseum) i in. — Najbardziej zastanawiającą przez swą genialną prostotę i naiwność jest stygmat chrześcijaństwa: przecięcie linii ziemskiej, horyzontalnej, i linii nadziemskiej prostopadłej, czyli z nieba spadłej, skąd krzyż.

W tych zwięzłych impresyjno-symbolicznych, a właściwie powiedzmy: stygmatycznych charakterystykach, dusza ludów wzięta jest ze strony ar-

tystycznej. Norwid czuł dobrze, że oblicze ludu, wcielone w marmurowe rysy jego historycznego posągu — samo przez się jest monumentem, sztuką. I przeto gdzieindziej znów się pyta „wiecznego człowieka, pyta się dziejów o spowiedź piękności“. „On mi przez Indye, Persyę, Egipt, Greków, stoma języki i wiekami wieków, i granitami rudemi, i złotem, marmurem, kością słoniów, człeka potem, to mi powiada on Prometej z młotem, że piękno „kształtem jest miłości“. Ciągle poeta „przechadza się w swym śnie Prometowym“ i szuka wiekuistego piękna; szuka go nie w abstrakcyi i nie w rozumowaniu, lecz śród wielkich ludów, u wiecznego, historycznego człowieka i przekonywa się, że piękno to wcielenie „kształtu miłości“.

Podstawmy na miejsce miłości, którą Norwid szeroko nader pojmuje, ideę, ideę ukochaną, ukochanie swojego narodu, jego duszy i bogów, a otrzymamy rzecz w naszej estetyce i poezyi nie znaną, nie bywałą, nie romantyczną i nie werterowską: ukochanie koncepcyj narodów i kult narodów. Ztąd już nie daleko do koncepcyi Polski.

Z tym kluczem w dłoni — rozwiążemy zagadnienie największych tworów Norwida; a tu już mam na myśli twory czysto poetyckie, — nie estetyczno-dydaktyczne lub programowe.

Te wielkie twory są poematami bez bohaterów. Herosami ich są narody i cywilizacye. Niema bohatera, w właściwem tego słowa znaczeniu, w „Kleopatrze“ i nawet niema w niej zawiązku tragedyi ani stopniowania grozy i czyhania nieszczęścia. To jasne — i inaczej nie będzie, choćby brakujące epizody zostały odnalezione. Piękno tutaj to przecinanie się i krzyżowanie wielkich sław i dusz narodowych, zderzanie się i powstający ztąd akord dwu wielkich zbiorowości, Rzymu i Egiptu. A niewysłowione czary stylu i rysunku to znowu monumentalne piękno póz, giestów, ceremonii, powitań, pasowań na rycerzy, hołdów, uczt.

I również, i nawet jeszcze bardziej bez bohatera jest ów wielki rozłożysty poemat ze zbioru, wydanego w Lipsku: „Quidam“. Tu nawet tytuł zapowiada brak bohatera, a przedmowa broni tego braku przed zarzutami przyjaciela Norwida, Zygmunta Krasińskiego. Jakiś maluczki, zdeptany w zamęcie upadającego Rzymu pachołek zastępuje tam herosa i tak się wymyka uwadze czytelnika, że go pochwycić i śledzić trudno. Albowiem na wierzchu wirują i zapełniają świat — znów przecinające się

wzajem ludy: rzymianie, hebrajczykowie i grecy. Jestto splatanie się ich poezyi i filozofii, ich uczuć i rozmów, w których z lubością przebywa poeta. „Quidam“ to wielka tkanina z improwizowanym chaotycznym deseniem z postrzępionych, klasycznych wątków.

Niekiedy ta poezya wielkich ludów zamienia się w filozofię społeczną. Z kontemplacyi posągów i pałaców, pod wpływem miłości już rzeczywistej, bądź patryotycznej bądź wszechludzkiej, wyrywa się boczna odnoga, którą by nazwać trzeba prawie poezyą polityczną. To są dalsze ciągi i rozwinięcia ochoczych i jeszcze beztroskich w swych rytmach „Pieśni społecznej strón czterech“ (I. Równość, wolność, braterstwo. II. Niewola, III. Własność. IV. Rzeczpospolita). Ale i tu widoczne jest źródło ideowo-artystyczne. Gdy Norwid, w innym znów tomiku: „Niewoli“ i „Fulminancie“, rozpatruje i poucza, jak części narodu powinny współdziałać dla dobra ogólnego; gdy rozmyśla nad przyczynami stosunków wrogich między ludami („La philosophie de la guerre“), to znowu czujemy, że umysł poety wyszedł tu również z swego najprzewodniejszego motywu: harmonizacyj to znów rozdźwięków międzyludowych; że w nim miłość i ideał ewangieliczny tak się zespoliły z ukochaniem mozajkowej różnobarwy narodów, jak owe przeróżne rodzaje kamieni, żelaza i drzewa w marzonym przezeń chramie polskim.

Taka poezya całkiem bezosobowa, całkiem w swej idei „prometowej“ i bynajmniej nie na modłę prometeistów roztoczona, jest też nieindywidualistyczną. I niema w całej poezyi naszej drugiego przykładu takiego zaparcia się indywidualizmu. Tak, że nawet w tych poematach, mytach, gdzie osią jest bohater, potężne indywiduum, — bohater ten męczy się swem bohaterstwem lub się go wyrzeka w bezprzykładny sposób. Takimi są „Wanda“ i „Krakus“ — dwa dramaty, w których geniusz Norwida występuje tak skrystalizowany, w tak jasną i pewną, lapidarną uzbrojony rękę, choć przecież drugi z nich pisany już bardzo dawno — że tego inaczej objaśnić nie podobna, jak tylko szczególnem umiłowaniem idei mytu, idei k o l e b k i b y t u n a r o d o w e g o. Owoż Wanda czuje się nieszczęśliwa, że nikogo nad sobą niema, i dręczy się samotnością szczytu śnieżno-białego, na który ślubowała się narodowi, ma w sercu żałobę, że jest sama jak chmurki płatek na błękicie, i to właściwie pcha ją w grób. A Krakus, wybawca Grodu, występuje stale w kapturze i odchyla go do-

piero, gdy pada, wydając ostatnie tchnienie, od ciosu miecza Rakuzowego. Nazywa się on księciem Nieznanym — i takim właśnie księciem jest sam Norwid. Ilekroć zwraca się z bólem i wyrzutem do swych rodaków, których raz, w piorunującym swą bolesnością wybuchu poetycznej skargi, nazwał „katami" swymi — zawsze przedstawia siebie jako ideę, a nie jako osobnika, jako mgławicę, nebulozę, a nie jako gwiazdę, jako drogę a nie jako idącego, jako harmonię bytów lecz nie jako byt własny. Przecudnie i jasno wypowiedział to słowami Balbusa w „Pompei". Nie chce on tam mieć imienia lub chce je zostawić na koniec rapsodu.

Tę swoją przeczystość kunsztarza — dla nas, ludzi dzisiejszych niezrozumiałą prawie — tchnąwszy, przeniósłszy na naród, stworzył jego koncepcyę, nakreślił drogi jego powołania.

Uważając, że „sztuka jest jednym z zakonów pracy ludów i pracy ludzkości", że jest ona „najniższą modlitwą i najwyższem rzemiosłem", apostołuje estetyzm narodowy jako „żywotny i dodatni ascetyzm". Sztukę, opartą na pierwiastku ludowym, pojętym tak, jak się on wyraził poprzez wielkie ludy starożytne i obce, ale podźwigniętym do ludzkości, widzi on w przyszłej Polsce jako „chorągiew na prac ludzkich wieży", „jako najwyższe z rzemiosł apostoła i jako najniższą modlitwę anioła". To nazywa myślą polską, a więc koncepcyą polską.

Tu nie miejsce na szersze rozwinięcie Norwidowych wieszczych pomysłów o stosunku rzemiosła do sztuki, o jego proroczem przewidzeniu upodlenia się twórczej pracy przez przemysł i handel („komers") i t. d. Poprzestańmy na bezmiernym podziwie dla tej idei twórczego idealizmu czy idealistycznej twórczości, dla tej wiary w cudowną boską moc twórczości kochającej, którą już w strónach pieśni społecznej tak gorąco głosił i której życie całe pozostał wiernym, jak najwyższej nadziei, otusze Polaka:

Tworzącego ześlij ducha
Na świata beztory,
A i głaz się udobrucha,
Zakwitną topory.

I rozkapią się woniami
Te czarne chmurzyska,
I psalmami, motylami
Wyfruniem z mrowiska.

W samej równoczesności — albowiem Norwid teraz dopiero żyje — takich dwóch umysłów, jak Norwid i Wyspiański, w ich różnorakiem podobieństwie, w syntetyczności i uniwersalności ich organizacyi twórczej, tkwi już osobliwa koncepcya duszy i idei polskiej. Obadwaj wyzwalają odwieczne moce ludowe i obadwaj korzą się przed mytem narodowym, przed legendą dramatyczną, albo je tworzą sami w poczuciu ich skupionej artystycznej siły, ich znaczenia rapsodowo-muzycznego, ich płaszcza Króla-Ducha. U obydwu jednakowe, polsko-sofoklesowe rozumienie poezyi i przeczucie symfonii, jako najwyższego jej dopełnienia. Wyspiański odgaduje operowy dramat muzyczny, Norwid stwarza nieznany przedtem w takiej czystości, prawdzie i logice recitativ liryczny, którego arcydziełem jest „Fortepian Szopena“ i mnóstwo poezyj drobniejszych.

III.

Koncepcye powyższe są wszystkie różnorodnem i wielokrotnem roztaczaniem majestatu: „Polska to wielka rzecz“, i nikt inny przepychem Wyspiańskiemu i Norwidowi nie dorówna, nikt nie posiadł tylu połączonych królestw sztuki. Lecz mogą być jeszcze koncepcye wyszłe z serca, z bólu, z męki, której doświadczać i której zrozumieć nie można w kontemplacyjnych i bądź co bądź spokojnych cieniach Wawelu.

Takie koncepcye tchnął Żeromski. Nie powiemy, że je stworzył, bo to nie jest natura konstrukcyjna, budowniczo-myślowa, lecz przepastnie uczuciowa. Można Polskę w pewien ogromny sposób rozumieć i można ją w pewien ogromny sposób czuć. Nad otchłaniami smutnego wybraństwa, które każdy dzień sączy krwawemi kroplami, i wobec groźby zostania lada dzień „rozdziobanym przez kruki i wrony“, rodzą się takie straszliwe poezye rozdartych trzew.

Polska Żeromskiego, to Polska bolesna, spotęgowana do tragedyi, Polska melancholizującego Grottgera, lecz z pod odruzgów rozbitej swej nawy tryumfalna potęgą idealizmu i czystością ducha. Nad wszelkie topiele pokus i brutalności zachodu i wschodu wznosi się ona; z grzechu

niepamięci lub ze snu roskoszy się wyrywa i bezlitośnie siebie chłoszcze.

Tak właściwie odbudowywa się psyche Polska, stale i konsekwentnie, z niestałych i bezładnych „Popiołów“. Niby są one powieścią historyczną, opiewaniem krwawych zgliszcz, w rzeczywistości zaś są ciągłem zwycięztwem samowiedzy nad zatraceniem w upojeniu. Niby tam błądzimy po ruinach przeszłości i rozwianych czarownych snach politycznych, lecz w gruncie rzeczy słyszymy rozkaz na przyszłość: być żołnierzem. Po przez stylowy empir i kroniki szczegółowe i drobiazgowe zwycięztw i przewrotności Napoleona — przeciska się do naszych serc nieukojony, nieprzedajny rokosz duchowy Polaka.

„Popioły“ są wielką nieświadomą mistyfikacyą i w innem jeszcze znaczeniu.

Na pozór są rozpostarciem skrzydeł żądzy i piękna, które przedtem wiecznie były zwinięte i złamane. Już Jan z „Arymana“ nie kładzie swej ręki w płomień, żeby zgłuszyć skowyt miłości i tęsknoty ku kobiecie. Już i wypadki opiewane nie są realistyczną ścisłością i poziomością społecznej obserwacyi, lecz walą i tłuką jak zorkaniona fala — aż do nieprawdopodobieństwa, aż do granic apokalipsy i straszydeł halucynacyi.

Nad Wisłą czy w Saragossie, w Pirenejach czy w Tatrach, akcya to jak lawina spada z dzikich turni w doliny, to jak sęp wzbija się pod obłoki. Zawrotne i zapierające dech chybotanie się między niebem najwyższego szczęścia a piekłem nadludzkiego bólu czynią z tej powieści jakąś poetycką kaźń. Wszystko w niej jest pijane orgiazmami człowieka-wilka (Olbromskiego) lub nadczłowieka. Pejzaże, dawne posępne nastroje Żeromskiego, zamieniły się w dytyramby gór i mórz, w wedyckie pienia lub hymny Dawidowe na cześć żyzności i natury. Zapanował rytm szalonej nostalgii i wściekłych pożądań boga Dionyzosa.

Ale spodem, pod tymi wulkanami krwi i ognia — płynie nieubłagany nurt boleści i pokuty.

Każdy paroksyzm miłości jest ziszczeniem pożądań tak śmiałych i romantycznych, jest takiem spotkaniem i przerażeniem, taką nadziemską ziemskością, taką wydartą światu baśnią, jak gdyby z góry obliczony był na to, żeby same po nim wspomnienia raniły jak ogniowe rózgi. Każdy duet miłosny zawczasu jest przygotowaniem tortury wspomnień,

„hydry pamiątek“. Każda miłość żga przeczuciem utraty, a każda utrata, również nagła, okropna i mordercza, jak owa, gdy Judym z „Bezdomnych“ w zapamiętaniu ideologa odtrącał swą narzeczoną — samotną sosnę. Piorunowe rozdarcie kończy każdą idyllę.

Tak się kończy zatracenie w głuszy tatrzańskiej, gdzie orgiazm jest jako ucieczka zakochanych przedpotopowców do jaskiń na obłędno-miłosne pożeranie się, gdzie gwałt szczęścia uderza o niebo, jak skaliste granie. To nie przypadek w powieści, że Helena wpadła w przemoc oprawców-zbójników i że się podeptana wyrwała skokiem w przepaść, skokiem, od którego serce czytelnika dygoce i kruszy się.

I tak samo źle się kończy ów śmiertelnie powściągliwy, zaczajony gawot na balu u Ołowskiej; ta konspiracya miłości przeciw ludziom, ta niepewność oczekiwania i żądzy, w której serce bije stu śmierciami na minutę, i ten szał oddania się o próg tylko od czat austryackich i szubienicy.

Za kilka chwil zatracenia z Elżbietą przychodzi kara; zapóźno przyjaciele przybyli nad rzekę, widno już było, warty ich dostrzegły i zginął dzielny, bohaterski przewoźnik ślązak.

Jest w tych wypadkach szczególna logika, logika wyrafinowania „zbrodni i kary“, perwersya sumienia, chorego na bezsenność.

Ta perwersya staje się zupełnem samoutrapieniem w Krzysztofie, poprawnej edycyi Rafała. Ten już nie pada, żeby się wznosić lub oczyszczać męką ćwiartującej Nemezydy, lecz stale góruje nad rozlanem dokoła, w szturmowanej Saragossie, zezwierzęceniem. Nie folguje ani razu bestyi zmysłów i erotyzm przekręca w romantyzm, w rycerskość Polaka — obrońcy. Cudownie dziewicze konchy — hiszpanki, zamiast kalać, wybawia od gwałtu, kwiatami osypuje, hymnami słów uwielbia. Czujny duchem, sto razy pyta o racyę mordowania bohaterów hiszpańskich; nie upojony bynajmniej własną walecznością, nie jest dumny z wyrywania serc i wolności. Uczucie splamionego honoru rycerza odbiera mu nawet zdolność do rozkoszy; odraza dla najezdców odbiera mu spokój. Pamięć o Ojczyźnie odbiera mu zdolność do choroby i nieprzytomności. Nawet gdy niebezpiecznie ranny pod Tudelą, bredził w gorączce, odczuł niepojętą siłą świadomości, że w pobliżu jest wielki cesarz, i wyrwał się z oplotów maligny i wodzowi Polskę przypomniał.

I nietylko on, ale cynik i wyga, stary Wyganowski zżerał się wewnętrznie tymi zatrutymi wawrzynami Polaków w armii Napoleona i jak zwierz targał się w sidłach żołnierskiego obowiązku.

I wszędzie, nad całą powieścią, roztchniony jest i całą przenika subtelny eter idealizmu, niby atmosfera górna, wyższa, lazurowa, złocista, i tworzy pomost od ziemi zlanej krwią i zbrodnią — a niebem. Czarowna, męczeńska postać Piotra Olbromskiego, głęboka, tkliwa, podniosła i wykwintna jak stary florencki obraz, figura — starego Cedry; kochana i pełna ukrytej wielkości marzyciela, sylweta Trepki, szalony i nawet w swem opętaniu wielki książę Gintułt, łączą się w jedno z tysiącem jęków i śpiewów tęsknicy, marzycielstwa, poświęceń i zdławionych mąk. Choć więc wątkiem epopei jest wojna a farbą posoka, to jednak materyałem jest psyche, dusza, kołująca ciągle po zawrotnych wyżynach człowieczej wielkości i polskiej ideologii. I ażeby żywioł ten roztaczał się nad całą Polską, Żeromski, niby przypadkowo, wciągnął w grę różne jej gwary i narzecza, różne typy etnograficzne, i w ramy lat kilku wtłoczył współból i współmiotanie się całego narodu.

Oto więc nowa koncepcya duszy polskiej i Polski, wypowiedziana bogactwem słów, pachnących jak góry szkarłatnych róż, obrazami napastniczymi, jak złote orły himalajskie i krwawymi mieczami przebudzeń. Polska Mocarna, jak ów dręczony w kajdanach góral, ma zawsze gotową a tylko uśpioną pieśń wolności. Jak on i jak Udały Walgierz ma wnętrzną opokę, której „się trzymie"; ujrzawszy światło w zakratowanem oknie turmy, zawisa u niego jak ptak, z zręcznością i lekkością nie spożytą, nie tkniętą. „Polska na ból skała" — jak dumnie mówi Król-Duch, jest w koncepcyi Żeromskiego wybranką męki i odrodzin, rozświtu, choćby po stu agoniach. W postaciach z „Popiołów" jakgdyby się iściły wieszcze, potężne i żałosne słowa wojewody Swityna:

> A na cóż by to nasza mądrość była,
> Gdyby przed śmiercią konać nie uczyła?

Wyspiański i Żeromski dali tę pełną miarę czucia i myśli, która upadabnia jednostkę poety całemu narodowi; ona to wyrwała się z piersi Mickiewicza okrzykiem czucia i cierpienia za miliony, a Słowackiemu pod-

sunęła widzenie sternika duchami napełnionej łodzi. Obadwaj reprezentują w sposób bolesny i przenikający wszechobraz idealnej Polski i dają koncepcyę jej wielostronną, bujną i oryginalną. Obadwaj tak są pod władzą potężnych swych uczuć i żądz przyszłości, że one nimi rządzą bezopornie i bezodwołalnie. Tak, iż choć każdemu z nich się zdaje, że stąpa po zgliszczach, po „ziemi klątwą spalonej" (Norwid) i piewcą jest popiołów lub ruin, obadwaj wybiegają swemi naturami w świt jutra. W jego promieniach stają wysocy jak posągi i rzucają w ostrem tem świetle wschodu ogromne cienie.

W epoce, kiedy naród uświadamia się sam sobie i chce zrozumieć ostatecznie, czem jest i dokąd dąży w obliczu świata, to jest innych ludów, i w obliczu pewnego absolutnego ideału — takie koncepcye i wszechobrazy polskości mają znaczenie najwyższe. One to bowiem wchodzą w skład twórczego ducha świata. Po nie prędzej czy później musi wyciągnąć swą czarę poezyi — ludzkość czyli powszechne bóstwo piękna, mocy i myślowego bogactwa.

Ze stanowiska historyi i wieków, których pochód jest przedewszystkiem pochodem po trupach słabszych, każdy naród ma tylko o tyle racyę bytu i rękojmię trwania, o ile zbogaca to powszechne bóstwo, o ile posiada swą odrębną, górną i potężną duszę, i o ile duchowe bogactwo nie jest odbiciem lub kopią innych, o ile może on rościć pretensye, że mógłby być prawodawcą świata, że na swój sposób mógłby świat przerobić i świat przez to nie straciłby, owszem, zyskałby.

Gdy tego bogactwa treści, twórczej odrębności i wyższej psychy nie ma — naród może się trzymać swą siłą zbrojną, lub misterną równowagą wzajemnych zawiści innych ludów, ale prędzej czy później zginie, lub też jest tylko wartością geograficzną, ekonomiczną i t. d. Są, co w uznaniu tej fundamentalnej prawdy bytu idą jeszcze dalej. Najgłębszy znawca duchowych podziemi i nurtów w czeluściach ludów, Dostojewski mówi: „Naród prawdziwie wielki nigdy nie pogodzi się z myślą, że odegra w ludzkości rolę drugorzędną". W przeciwnym razie jest tylko „materyałem etnograficznym" („Biesy"). Takich ludów, które nie wnoszą na ołtarz nic prócz ambicyj i pretensyj lub szczęśliwej energii bytowania — jest dużo. Polska do nich nigdy nie należała. Indywidualność Polski, jak widzimy z owych koncepcyj, formowała się w nurt czu-

ciowo-myślowy, odrębny i swoisty, zasilany gorącemi źródłami pragnień, szczęśliwie niezbrukanych dotąd materyalizmem. Niby na trwalszych od głazu i spiżu kolumnach, stoi swą zdolnością szczytów i otchłani, geniuszem zatracenia i zwycięztwa, niebosiężnym romantyzmem poezyi i realnym heroizmem czynu — ową cudowną paralelą dwu męztw: męztwa agonii i męztwa najbujniejszego życia. Wpatrzony w nie, mógł pośmiertny, wyniesiony przez Wyspiańskiego do apoteozy (w „Legionie") Mickiewicz wyrzec apoteozę Polski:

„Trony obalim w nicestwo, wyzwolim królestwo Ducha".

I mógł też śpiewać Norwid („Epimenides"):

„Jedna z mych pieśni będzie, co nazywa się popiół, lecz zwie się i siła. I to zowie się życia toast".*)

Cezary Jellenta.

---

*) Jeszcze nim uderzyła w nas hiobowa wieść o śmierci Wyspiańskiego, wywody powyższe były całkowicie sformowane i do druku oddane. Wyrosły one, zwłaszcza w swej części dotyczącej wielkiego zmarłego oraz Żeromskiego, z dokładnie tutaj streszczonych charakterystyk i analiz, rzutów myśli i uogólnień, które w formie odczytów publicznych piszący te słowa wygłaszał w ciągu ostatnich lat dwóch we Lwowie, Poznaniu, Dreźnie, Lipsku, Berlinie, Darmsztacie, Karlsruhe, i jeszcze kilkunastu miastach Polski i Niemiec. Okoliczność tę przytacza się tutaj na dowód, że choć Redakcya „Ateneum" nie zdążyła być obecną przy złożeniu do grobu zwłok Wyspiańskiego, za życia jego zdążyła złożyć mu najgorętszy i najtrwalszy hołd, na jaki pisarz w stosunku do Geniusza zdobyć się może.

Wyspa Cytera.

Wyspa Cytera! Na uśmiechniętem niebie majaczeją gdzieniegdzie białe, ledwo dostrzegalne chmurki. Złote promienie niezbyt jaskrawego słońca leją się łagodną falą na rozłożyste dęby stuletnie, nasycają się soczystą zielonością liści, przeskakują z chichotem z róż białych na róże czerwone. Żaden listek się nie porusza, — nawet złotopióre ptactwo leśne umilkło, by ze spotęgowaną rozkoszą chłonąć w siebie czar ciepłego, słonecznego dnia. Na pięknej murawie, której zielonej symfonii nie zakłóca żaden ton krzykliwy, rozsiadło się z wytworną nonszalancyą eleganckie. towarzystwo.

Dwie młode dziewczyny, o twarzach delikatnych jak płatki białych lilij, gonią rozbawionym wzrokiem złociste chmurki na niebie, nie troszcząc się wcale o zalotne spojrzenia uśmiechniętego młodzieńca. Delikatny paniczyk, przybrany w mieniące się, blado-niebieskie jedwabie, zarzucił przez ramię gitarę na szerokiej, lekko różowej taśmie i wypieszczoną ręką ledwie trąca dźwięczne struny w takt rozmarzonego chansonu.

W dyskretnej oddali, w zacisznym cieniu starego drzewa, rysują się sylwetki dwojga kochanków. Ona z rozkoszą głaszcze alabastrową rączką jedwabiste, miękkie i wyperfumowane włosy swego ulubionego pieska, kochanek zaś pieści wzrokiem miniaturową jej nóżkę, obutą w złoty pantofelek i zalotnie się wynurzającą z morza jedwabi i koronek.

Orzeźwiający chłód wionie od nieruchomego morza, łączącego się w miękkim, łagodnym uścisku z murawą. Od morza, o tafli tak szklistej, przejrzystej, że nawet jaskółka się nie ośmiela drasnąć jej połyskującą swą piersią. Nawet tłusty, mały, trzpiotowaty amorek zaprzestał swych figli i z markotną minką tuli się do łona marmurowej Afrodyty, błyszczącej w niepokalanej białości poprzez zieloną gęstwinę.

Wyspa Cytera! Takiej nie było nigdy na naszym planecie i zapewne też nigdy nie będzie. Lecz mimo to była ona i zawsze będzie, bo któż z nas nie miał chwil w swem życiu, w którychby nie wierzył, że się urodził w Arkadyi? Któż z nas nie zatęsknił do niej czasem?

Wyspa Cytera była uzmysłowionym symbolem tęsknot i marzeń całej epoki, była uroczem widziadłem wytwornego rokoku, po którym nam zostały jedynie wiotkie wspomnienia, nikłe i subtelne, jak woń dawno zerwanych, dawno umarłych róż.

A wyspę Cyterę począł w swej wyrafinowanej wyobraźni i rzucił z królewskim przepychem barw na płótno człowiek, który szatańskiem zarządzeniem losu był najokrutniejszym kontrastem tego, co tworzył. Watteau wziął bardzo nieszczególne od natury uposażenie. Życie mu dokuczało bezlitośnie. Cierpiał na nieuleczalną chorobę piersiową i ztąd był zgorzkniałym i zgryźliwym, a ponadto był niezwykle brzydkim. Ponieważ miał ręce duże, czerwone i kościste, więc postaciom swym nadawał ręce jakby tkane z przędzy pajęczej. Usta jego były obwisłe i bezkrwiste, oczy blade, bez wyrazu i żgające jak u krogulca, a na chuderlawej jego postaci o nizkich ramionach i wązkich piersiach obwisało zaniedbane ubranie. Za to usteczka dam jego są wilgotne i soczyste jak świeże wiśnie, oczy ich błyszczą subtelną żądzą rozkoszy, zaś alabastrowe ich ciała strojne są w jedwabie, koronki i klejnoty.

Watteau tęsknił za miłością, każdym nerwem pożądał ciepłych blasków uczuć — lecz nie danem mu to było. Piekło upokorzeń musiała przeżywać jego wrażliwa dusza artysty, wypełniona po brzegi falą uczuć gwałtem tłumionych, niewypowiedzianych i nieodwzajemnionych. Dlatego głęboko znienawidził ludzi, — uciekał od nich i żył najchętniej w zupełnej samotności, mając za jedyną swą wierną, nieodstępną towarzyszkę, chorobę piersiową... I z maniacką zaciekłością uczepił się tedy owego świata, o którym marzył i którego pożądał. Im więcej mu się usta wykrzywiały cierpieniem fizycznem i moralnem, tem pogodniejsze tworzył postacie; im boleśniej łkała jego dusza, upokorzona i zawiedziona, tem natrętniej

dzwonił mu w uszach srebrzysty śmiech i miłosny szczebiot zdrowych, pięknych i pogodnych mieszkańców — wyspy Cytery.

Dziwny kontrast między życiem a twórczością tego niezwykłego człowieka jaśniej rozwidnia nam mroczne głębiny duszy ludzkiej, niżby to uczynić mogły całe tomy psychologicznych rozstrząsań. Artysta jest zawsze i wszędzie jak dziecię, wyciągające swe drobne rączyny do księżyca. Choć matka je stokrotnie zapewni, że księżyc jest bardzo daleko, że niemożliwem dosięgnąć go rękoma, dziecku się zawsze zaciemnią oczy przelotną chmurką rozżalonego zawodu: czemu mi nie zdejmiecie z nieba tej tarczy błyszczącej, abym się nią bawić mogło? Gdy dziecko dorasta, wtedy życie je poucza, że księżyc jest niezmiernie oddalony od ziemi, i zazwyczaj razem z księżycem gubią się wtedy w mrocznej dali bezpowrotne rojenia dziecięce, które podświadomie wypełniały jego nieskażoną duszyczkę. Wzrok jego kieruje się tedy ku ziemi, horyzont rojeń i marzeń zacieśnia się coraz więcej, i z świeżej dzieciny wykuwa się powoli poczwarka, zwana praktycznym, trzeźwo myślącym człowiekiem, mającym dla własnych swych rojeń dziecięcych już tylko uśmiech politowania. I nikt nie zaprzeczy, że lepiej takiemu człowiekowi na ziemi, a potworny ten aksyomat stał się nawet dogmatem, bo całe wychowanie nasze i stosunki społeczne z nieubłaganą konsekwencyą zmierzają ku temu, by z człowieka wyrugować artystę, by zniwelować go z pospolitym tłumem, by mu łatwiej było pchać taczkę życia w ogólnym deptaku. Jedynie artysta ocala w sobie tę świętą dziecięcość. Świętem obłąkaniem zwali Grecy twórczość artystyczną, my zaś wyrażamy się trochę dosadniej, boć filister słysząc słowo „poeta“, widzi z lekkiem drżeniem łydek widmo obarczone długimi włosami i zaburzeniami żołądkowemi.

I tak nie zabiły warunki najnikczemniejsze w Watteau duszy dziecięcej, lecz nawet ją wyszlachetniły i wysubtelniły. Twórczość jego można śmiało określić jako gorący protest przeciwko gniotącej pospolitości życia, na które był skazany. Za wyspą Cyterą goniły jego drobne rączyny, gdy był dzieckiem, i wyspę Cyterę rzucały z drżeniem na płótno jego grube czerwone ręce, gdy był dojrzałym mężczyzną.

Zajrzawszy w tajniki warunków życiowych artystów wszech czasów, niestety stwierdzimy, że legion jest na imię tym, którzy cierpieli na równi z Watteau. Na palcach policzyćby można wyjątki, którym życie dało przynależne im warunki, którzyby zdołali ujść obuchów miażdżącego młota „realnego“ życia. Historycy literatury zazwyczaj z lubością rejestrują, że gdyby poeta X. Y. Z. nie był przechodził takich a takich ka-

tuszy, to niewiadomo, czy byłby znalazł dość siły twórczej, by samorzutnie tworzyć takie a takie wyzwalające go dzieło. Słowo „wyzwolenie" wałkuje się wtedy wszerz i wzdłuż, by pokryć rumieniec wstydu ludzkości za jej poniewieranie swych najlepszych synów.

Watteau wichrem mocy gnał ze siebie swe utrapienia i swe poniewierki, lecz wicher duszy jego był jakoby krótki poryk burzy, rzucającej się z wściekłością i upojeniem chwili na las przybrzeżny, by łomotać po drzewach i rozpryskiwać się w tysiączne drobne lękliwe tony, by wreszcie wyzionąć ducha w cichym żałosnym akordzie, delikatnym jak pieśń promieni księżyca, trącających przędziwo Arachny w dawno zapomnianej szczelinie. Jakąś magiczną, księżycową moc, jakąś cudowną, cichą siłę miała dusza Watteau: gdy wicher łopotał o jej bramy, gdy obryzgiwał ją gęstą falą słonych łez, wtedy topiła ona mądrym kunsztem odwiecznej swej alchemii słoność na słodycz — złowrogi poświst wichru zamieniała w powiewne słodkie akordy i rzec można, że śmiała się wtedy prawdziwie przez łzy. Na wyspie Cytery tem piękniej świeciło wówczas słońce, tem silniej pachniały kwiaty — i doprawdy nachodzi nas pokusa, parafrazując słowa Spinozy, zawołać: De affectuum viribus seu de libertate humana, o potędze afektów, czyli o królewskiej swobodzie duszy ludzkiej. Dla Watteau była wyspa Cytera tem, czem jest ciemna gęstwina dla ptaszka, nękanego przez rozhukanych chłopaków, czem jest misa ciepłej strawy dla zgłodniałego żebraka, czem był amor intellectualis dei dla pokrwawionej metafizyką duszy Spinozy.

Szkła optyczne szlifował Spinoza, by się wyżywić i przyodziać, i może gdy wzrok jego łowił chciwie tysiące słońc, jarzących się w miryadach atomów pyłu szklanego, rozpryskującego się po izbie, może wtedy czuł silniej niż kiedykolwiek najistotniejsze powinowactwo między sobą, pyłem szklanym i słońcem, może wtedy najsilniej rozwidniała mu się stara, protagorasowa mądrość o absolutnej równomierności i równowartości wszystkich fenomenów wszechświata.

Człowiek jest miarą wszystkiego — pocieszał i szydził Protagoras, i tylko człowiek jest na tyle bezczelny lub na tyle głupi, że wtłacza we wszystko jakąś urojoną wartościowość, że naprzemian zachwyca się lub trzęsie się z obrażenia, zależnie od tego, czy dobrze trawił, czy mu kąpiel posłużyła i t. d. Zaś: De afectuum viribus seu de servitute humana, o potędze afektów czyli o haniebnem niewolnictwie duszy ludzkiej pisał Spinoza.

Nie ten jest filozofem, kto jak zrzędna mrówka lub pracowita

pszczółka znosi wszystko postrzegane i pomyślane do jednego mianownika, segreguje i łączy, w pocie czoła wysnuwa wnioski i z wniosków tych znów dalsze wnioski — ten jest filozofem, ten jest mędrcem — powiada Spinoza, — kto widzi, kto w ekstatycznem widzeniu postrzega jądro wszechrzeczy jasne i lśniące jak słońce na niebie. Żadne rozumowanie nie przybliża nas tu ani o krok do istoty rzeczy, bo ponad „opiniami“ i „imaginacyami“ ludzi prostych, ponad racyonalnem, rozumowem poznawaniem ludzi wykształconych, wznosi się wiedza intuicyjna, scientia intuitiva, którą intellekt ludzki posiada o bogu-przyrodzie.

I tak poznałem ja, Baruch Benedykt Spinoza, że prawdziwie bytuje tylko jedna jedyna substancya nieskończona i nieśmiertelna; że substancya ta jest przyczyną samej siebie, że niczem nie jest ograniczoną lub zacieśnioną, że jest ona przyczyną istnienia każdej poszczególnej indywidualnej istności — czyli że bóg jest wszechrzeczy przyczyną wewnętrzną, a nie tylko zewnętrzną, i że wszystko, co jest w bogu i po za bogiem, nie może ani istnieć, ani nawet być pomyślane, jako istniejące. Śmiesznem jest twierdzenie, że przyroda rozwinęła się powoli z niedoskonałości do doskonałości, boć bóg-praistota-substancya może być jedynie doskonałą; śmiesznem jest przypuszczać istnienie rzeczy gorszych lub lepszych, mniej lub więcej doskonałych, bo każda rzecz partycypuje w istocie boga, więc może być jedynie doskonałą.

A gdzież wyspa Cytera?

I poznałem dalej ja, Baruch Benedykt Spinoza, że jakoby przelotna fala, od niechcenia powstająca w niezmierzonym oceanie bytu, jest dusza ludzka, że byt jej, porównany z wiecznością, bodaj nie dłużej trwa od cichutkiego brzęku skrzydełek muszki złocistej, wirującej pijanych sekund kilka w upalną słoneczność lipcowego dnia. I nauczyłem się patrzyć na wszystko wokoło mnie pod kątem widzenia wieczności — sub specie aeternitatis. A tylko śmiech i politowanie budzą we mnie dążności i czynności ludzkie, i nie rozmarza mnie ani wzniosłość serc szlachetnych i bohaterskość, ani przygnębia mnie dusz niewolniczych małość i obskurantyzm. Bo jak tylko przyłożę błyszczący nóż mego rozumu do jakiegokolwiek afektu, uczucia ludzkiego, wnet strzępy z nich lecą, pękają one z niemiłym łoskotem jak purchawka, a w bezlitosnej mej dłoni pozostaje jedynie goły, oderwany, czysty stan duszy ludzkiej, bytujący tylko jako modyfikacya odwiecznej substancyi, jako plusk fali oceanu nieskończoności. A gdy mnie, który jasno i bystro patrzę się w istotę wszechrzeczy, zgraja afektów, czy to wzniosłych, czy nikczemnych, po-

czyna serce zalewać i umysł mroczyć, wtedy wynoszę się tytanicznym wysiłkiem duszy w odwieczne kręgi nieskończoności i znów jestem wówczas sobą — ja, Baruch Benedykt Spinoza, który ująłem światy i ludzi sub specie aeternitatis.

Przedziwna tkanka złotych nici, misternych jak iryzujący połysk opali, a przytem stalowo-hartownych, wiąże wyspę Cyterę z odwieczną substancyą Spinozy. Upajająca woń białych piersi kobiecych zlewa się w jeden akord z pramelodyą niezmierzonej ilości atrybutów i modyfikacyj, których autonomiczne bytowanie upodobała sobie odwieczna substancya, ta prarodzicielka i praniszczycielka. Kto ma oczy, które widzieć, i uszy, które słyszeć potrafią, ten dojrzy i posłyszy, że **jedno** jest monotonny dźwięk deszczu i złowrogi poświst wichru jesiennego, miłosny szept słowika tulącego się do listków róży. Jedno jest miłosne zmaganie się białych ciał ludzkich, zaróżowionych szałem pożądania, i żądzą posiadania, a cicha słona łza skazańca, pożerającego chciwie słabiutki odblask słońca, zabłąkanego przez żelazne kraty. Jedno jest czarująca symfonia barw, tonów, zmysłowego szczebiotu i zalotnych uśmiechów, porodzonych bólem kontrastu w nękanej duszy Watteau, a wizyonerska jasność i przejrzystość olbrzymich kręgów prabytu, wysnutych z kryształowego intellektu wszechobejmującego Spinozy.

Dla duszy niema granic, bo jej być nie może, bo dusza jest wszystkiem: jest obłędnym wirem planet szybujących koło słońca, jakoby żałosne wycie psa, wygnanego bezlitośnie na słotę, i ekstatycznym szałem Dyonizosa, rozgniatającego ciężkie, soczyste owoce winogradu na gibkich ciałach upojonych bachantek.

Słodyczą i upojeniem jest poznanie, lecz jest ono także piołunem i gorzką trucizną, która duszę przeżre do gruntu, gdy jej zabraknie hartu odporności i zaciekłej zajadłości bronienia się. Olimpijczyk Goethe uśmiechał się wytwornie, gdy Mefisto jad sączył w białą duszę Małgorzaty, gdy Faust zawodził, że płomienie rozpaczy szaleją mu w sercu, które poznało, że niczego zgłębić niepodobna. Lecz komuż daną jest wielkość i dostojność duszy Goethego? Chyba najmniej posiadał jej człowiek, któremu najwięcej jej potrzeba było — Słowacki. Z nieubłaganym fatalizmem powracał do wszelkich swych najdawniejszych poniewierek, i nie doznał ukojenia, choć każdy ból swój przyoblekał w koronkową szatę słów, choć z szczerością dziecka wyspowiadał się ogółowi w swych utworach, a matce w swych listach. Gorący ołów w spokojnej duszy jego bezustannie kipiał i syczał.

II.

Pełnemi garściami czerpał blaski z życia Dürer; bacznego jego oka nie uszedł migotliwy refleks rozbryzganej kałuży, ani purpurowość krwi, sączącej z rany posiekanego żołdaka. Łkał on nad matką Zbawiciela, a na równi z faunami leśnymi radował się uroczą nimfą, wstydliwie odpychającą pożądliwe zaloty. Lecz smutek jego i radość jego nie były prostymi, szczerymi, nieskomplikowanymi stanami duszy, nie były one jako radość skowronka nad wschodzącem złotem słońcem lub jako smutek brzozy płaczącej nad stawem. Na to był Dürer za głębokim, za blizkim istoty rzeczy. Nie potrafił się on cieszyć i płakać jak dziecię, bo jego dusza artysty nadto ciężarną była szałem refleksyjnego umysłu. A gdy mu serce mówiło: kochaj, bo kochać jest pięknie, cierp, bo cierpieć jest wzniośle, — to z głębi duszy wydobywał się złowrogi chichot: czemże jest kochanie twe i cierpienie twe? czyż warte ono choć tyle, co przelotny poszum skrzydełek zmęczonej ptaszyny, spieszącej wieczorem ku gniazdku? A któż ci zaręczy, że kochanie twe i cierpienie twe choć atomem więcej zaważy w wszechświecie, niż głupkowaty szelest deszczu, tłukącego ulicę? A jednak kochaniem i cierpieniem wypełnioną była dusza jego. Dwutwarzowość ta zrodziła w wielkiej jego duszy nową wyspę Cyterę, nowego boga Spinozy i serce jego poczęło nowe schronisko dla samego siebie i nowy haszysz dla mózgu: melancholię. Nie „melancholijność“ jako bierny stan duszy, jako podkład wewnętrznego reagowania na utrapienia zewnętrznej zjawy — tylko m e l a n c h o l i ę jako krystalizacyę przejawów duszy, jako absolut metafizyczny. Jak substancya była dla Spinozy przyczyną samej siebie, wszystko ze siebie wyłaniającą i w siebie wchłaniającą, tak u Dürera nabrała melancholia absolutnego bytowania, wyniosła się własną mocą do wyżyn treści i istoty rzeczy. Ztąd bolesne skrzywienie ust pogłębia szał radosny rozhukanych jego faunów leśnych i rozpasanych nimf, a odblask słodkiej rezygnacyi koi cierpienia łotrów wiszących na krzyżach. A swą wyspę Cyterę i swego boga Spinozy: swą Melancholię zaklął Dürer w przedziwne dzieło, w którem doprawdy niewiadomo, co więcej podziwiać, czy subtelną wytworność rysunku, czy ideowe pogłębienie.

Ołowiana cisza zalega nad bezkresnem morzem, martwem, jak lody polarne. Nad widnokręgiem świeci przenikliwie zimnym blaskiem tajem-

nicza biała gwiazda, niewiadomo, skąd i kiedy przybyła. Jakaś zagadkowa postać kobiety czy anioła, z wieńcem laurowym, wplecionym w bogate włosy, siedzi zastygła wśród porozrzucanych niedbale narzędzi rzeźbiarskich, skupiwszy całą swą istotę w oczach przedziwnie głębokich i smutnych, a zrównoważonych i spokojnych, i patrzy się bezkreśnie w dal, jakby widziała wszystko, a jednak nic nie widząc. Złowrogą ciszę zaledwie zakłóca szelest delikatnego piasku, spadającego monotonnie w klepsydrze. Z całości wieje zastygła martwota, mrożąca do szpiku kości a jednak pociągająca i przykuwająca jak oczy kobry—złotopiórego kolibra, jak zielone odmęty oceanu — nagryzionego przez ryby topielca. Potworna groza łączy się z kojącą rezygnacyą, i wtedy ma się już dość siły, by spokojnie patrzyć na wizyonerską postać jakiegoś potwora o ponurych kształtach nietoperza, zawisłego nad nieruchomem morzem w zimnych blaskach apokaliptycznej gwiazdy.

Obłędu można dostać zatapiając się w ten sztych Dürerowski, lecz też i wyzbyć się można obłędu, o który w głupkowatej kalejdoskopowości zjawy życiowej nie trudno — bo taka Melancholia z tryumfem zwycięża i z duszy ruguje nikczemną, gniotącą melancholijność.

III.

Na wyspie Cyterze wesoło świergotało ptactwo leśne, delikatny brzęk gitary łączył się z rytmicznym śpiewem roju pszczół złotych, zawisłych w gorących blaskach słońca, róże białe, czerwone i żółte woniały w zawody z namiętnym jaśminem, z tęsknym fiołkiem i z lubieżną tuberozą. O wyspę Cyterę tylko lekko, leciuchno uderzały fale morskie, i szczęśliwi jej mieszkańcy nie mieli ni ochoty, ni przyczyny puszczać kręgów swych myśli i koliska marzeń swych poza rozkoszną swą wyspę. Żyli na niej, w niej i nią, a wszystko po za nią było im obojętne, tak jak obojętne było dla Watteau wszystko, co nie było wdzięcznym ukłonem złożonym wytwornej damie, — wszystko co nie było białe jak wełna młodziutkiego baranka, powiewne jak motyl zawisły nad kwiatem, dźwięczące jak subtelne uderzenia dzikich dzwonków polnych. Mieszkańcy wyspy Cytery zbyt wsłuchani byli w rzewną monotonię fujarki pastuszej i w miły szczebiot wyperfumowanych swych dam, by dosłyszeć ostatnie

przebrzmiewające echa wirów kosmicznych i daleki pomruk niezmierzonego oceanu substancyi Spinozy, gdzie anielskość i szatańskość afektów ludzkich naprzemian się z głuchym łoskotem przelewały, rodząc się na chwil kilka, by umrzeć na wieki.

Ani przez myśl im nie przeszło, że ocean, okalający szczęśliwą ich wyspę, nie wszędzie pluszcze tak śpiewnie i swawolnie, jak przy jej łagodnych miękkich wybrzeżach. I śmiech pusty a dźwięczący jak dzwonek usłyszałby szaleniec, któryby ich zaskoczył wieścią, że wcale nie zbyt daleko od ich słonecznych wybrzeży ustaje nagle słodkie granie oceanu i słodkie falowanie promieni słonecznych. Nie uwierzyliby nigdy, przenigdy, że tam nad martwą taflą ołowianego morza świeci magicznym, zimnym blaskiem gwiazda tajemnicza, budząca obłęd odwieczną swą zagadkowością, że w martwych mrożących promieniach gwiazdy tej, zawieszone są olbrzymie potworne nietoperze, strach i grozę siejące, że tam cisza tylko rąbie i wali w przestworza, jak młoty tytanów w świetliste mieszkania olimpijczyków, że tam jeno w sercu wyje niewysłowioną cichością i słodyczą melancholia Dürera.

A nagle przerywa obłędną martwotę tego lodowatego morza dürerowskiej melancholii krzyk tak wielki i przenikliwy, że aż nietoperze silniej się chwyciły lodowatych promieni, że aż tajemnicza nieruchoma gwiazda zamigotała na jedną tysiączną trwania sekundy — i na przeraźliwie białym horyzoncie zatańczył kilka okrutnych sekund — „Pijany okręt“.

Promienna wyspa Cytera zginęła gdzieś w bezkresnej dali, zapadła się w kręgach odwiecznej substancyi jak kamień, rzucony w morze, a nad zimnym jej grobem stężała dürerowska Melancholia, krystalizując w ostrych igłach i misternych piramidach swej obłędnej tęsknoty.

I w to stężałe morze Melancholii rzucił się głową naprzód Jan Artur Rimbaud, runął w nie z tą wściekłą furyą, z jaką byk na arenie topi swe potężne rogi w trzewiach konia piccadora, i ciskał się w nim jak mustang pampasów amerykańskich, gdy poczuje na wolnym karku zdradzieckie lasso indyanina.

Stalowym dziobem pijanego okrętu duszy swej wwiercał się Rimbaud już jeno w monotonię równomiernych i równoważkich afektów Spinozy — — bo wyspa Cytera zapadła się zbyt głęboko w oceanie, by choć dno pijanego okrętu jej dosięgnąć mogło. Zimne, martwe kryształy stężałego morza dürerowskiego poczęły pękać z hukiem lodów, ruszających na wiosnę i wygnana z duszy ludzkiej melancholijność, którą Dü-

rer zamurował pod grubą warstwą Melancholii, powróciła z wściekłym tryumfem, z hałaśliwą radością jańczarskiej kapeli — i znów nie bytowaniem, nie bogiem Spinozy, nie wyspą Cyterą była melancholia.

Z tronu swego absolutnego bytowania spadła ona — a może wywyższyła się? — w głębiny serca człowieczego i poczęła zawodzić, jeno zawodzić, jak potrafi czerwony mak polny, gdy ostatnie promienie słońca pieszczą wiotką główkę wybujałego modraka, a zapominają o nim, o maku, który aż pąsem wstydliwym się pokrył, by znęcić zalotne, czyhające na niewinność słońce. I upiła się melancholia własną swą melancholijnością i poczęła się zataczać jak fakir indyjski po szalonym świętym tańcu, jak chór bachantek w ekstazie dyonizyjskiej.

Szałem pijanym melancholii i odurzonym słodyczą bezkresnej tęsknoty być trzeba, by módz podążyć za obłędnym biegiem pijanego statku, by nie wylecieć z niego na łeb na szyję, gdy zbliża się on tuż pod zawieszone „słońce nizko w plamach zgróz mistycznych, siejące długie zimne fioletów martwice, podobne do aktorów w dramach praantycznych na fale w dal toczące swych drgań tajemnicę“. Kto nie będzie odurzonym i pijanym, temu mózg się w czaszce okręci jak wartałka, gdy zobaczy „toń modrą, gdzie pośród bezdroża zadumany topielec niekiedy przemyka“, gdy posłyszy „nieba pękające w gromy i wichrzyce, nawroty wściekłe wałów“, gdy potrąci o „Florydy bajeczne z chaosem ócz panterzych i kwiatów urody ludzkiej i tęcz wiodących jak cugle powietrzne, pod mórz widnokręgami lazurowe trzody“ (przekład Miriama).

Więc upojonym być trzeba, by podążać za pijanym statkiem, lecz wciąż upojonym być niepodobna. Z tęsknotą ucieka się tedy w gniazdo bocianie tego przedziwnego statku, aby dojrzeć poprzez lodowate zastygłe morze dürerowskiej melancholii, poprzez kosmiczną mgłę zadowolonej z siebie substancyi Spinozy — choćby skrawki wyspy Cytery. Lecz statek jest pijany, olbrzymi maszt jego z przyczepionem gniazdem bocianiem wykonywa zawrotne ruchy, więc trzeba być w znamienitej opiece bogów, by wyspa Cytera choć na sekundę błysnęła przed roztęsknionym wzrokiem.

Het poniżej stopnia swego zamarzania i tężenia obniżyła była swą temperaturę dusza Spinozy, a gdy w znieruchomione jej odmęty wpadły — może trochę od niechcenia — kryształki złożone z tęsknoty metafizycznej i z wiedzy intuicyjnej, wtedy trupio ciche odmęty te zatrzęsły się konwulsyjnie na tysiączną część sekundy, stężały jednym potężnym odruchem jak woda w szczelinie skalnej, i aż do dna świata rozprzestrze-

niły krystaliczne swe lody, tak lśniące i przejrzyste, że już tedy igraszką dziecięcą było dla Spinozy piąć się po lodowatych złomach tych „more geometrico“, bo każdy krok można było przewidzieć i obliczyć z precyzyą astronomiczną.

Więc któżby się tedy dziwił, że pijany Jan Artur Rimbaud pokrwawił sobie czaszkę w odwiecznych tych skałach lodowych?

Melancholijnością wybity był lekkomyślny i lekkonośny statek jego, i nie miał grubych płyt pancernych, ukutych z ciężkomyślnej i ciężkonośnej Melancholii dürerowskiej. Dlatego uciekał z śmiertelną trwogą od zimnych, ponurych lodów absolutu, z tej krainy śmierci, gdzie wszystko wymarło, gdzie jeno Myśl żyć i oddychać potrafi, o ile ma płuca dyalektyczne jak miechy kowalskie. Z upiornym lękiem chronił się Rimbaud z przeczystych lodów do błotnistej kałuży Europy, „gdzie w zmrokowej chwili dziecina pełna smutków, kucnąwszy nad bagnem, puszcza statki wątlejsze od pierwszych motyli“.

Poniżej temperatury swego zamarzania mogą tylko obniżyć czyli wywyższyć się wody przeczyste, wody kryształne. Nie bagnom błotnistym to danem, więc kogo nie stać na dürerowską melancholię zaświatowych lodów polarnych, temu niechaj duszę do snu ukołyszą lepka, ckliwa błotnistość kałuży Europy.

Zimny, ogołocony z afektów bóg Spinozy, którego bytowanie wyniosłe było ponad wszelkie inne byty, jako wypływające z jego istoty, roztoczył lodowate morze melancholii Dürera wokoło wyspy Cytery. Bronił doń dostępu wszystkim tym, którzy nie potrafili się wybić ponad wzniosłość i upodlenie uczuć ludzkich, którzy nie mieli dość hartu, by sobie powiedzieć: Oto sny moje i marzenia moje, wiem, że niema wyspy Cytery, a jednak wiem, że ona jest, bo ja jej chcę, bo ja jej potrzebuję, bo ja ją stworzyłem. Odwieczny bóg Spinozy zaś przeglądał się z rozkoszą w lodowatym oceanie jak w lustrze, bo widział tam swój spokój wielki i cichy jak śmierć, swój początek bez końca i swój koniec bez początku, bo widział tam zawsze i wszędzie siebie. A choć pijany okręt melancholijności drasnął raz po raz tę równą jak płyta marmurowa taflę, choć w kryształowych jej przezroczach wskrzesił przelotny cień, nagle powstały i nagle ginący, to było to tylko jakby delikatne stuknięcie dzióbka ptasiego o olbrzymią brylantową górę, jakby ciche echo okrzyku Pana, dawno przed wiekami przebrzmiałego. Cichą słodyczą i rzewnem ukojeniem może być życie temu, kto w kalejdoskopowości głupkowatej zjawy wykrywa prawdziwą ojczyznę swej duszy, kto

wynajdzie tajemne korzenie, łączące ją z bogiem — substancyą, jak Spinoza lub melancholią i melancholijnością, jak Dürer, jak Rimbaud, lub wreszcie z wyspą Cyterą, jak Watteau. Bo nie cel, nie ostateczny port jest wszystkiem — tylko d r o g a jest wszystkiem. Kto raz natrafi na swą prawdziwą drogę, kto na niej podążać potrafi, nie zbaczając ani razu, temu gorycz serca stanie się krzepko-słodką, jak dziki miód leśny, temu poniewierka mózgu przetopi się w kojący czar białej aksamitnej dłoni, pieszczotliwie głaszczącej rozpalone czoło.

Więc jest droga, tylko potrzeba po niej chodzić, a najpierw, co trudniejsze, potrzeba ją wogóle odnaleść. Ciernistе ścieżki Cytery wykryli i pokazali Watteau, Spinoza, Dürer i Rimbaud — a mimo to jedną była ich dążność i metodyczność niebezpiecznej ich metafizycznej podróży, boć wszyscy oni szli poprzez kolce i ciernie zjawy, do słodyczy i ukojenia poza zjawy, do cichego portu bezpośredniego bytowania. Przerąbywali się przez świat barw, woni, tonów, uniesień i upokorzeń, do świata bezbarwnej, bezwonnej ciszy, do świata, gdzie ni podłym, ni bohaterskim być nie warto, bo może nawet niepodobna.

Miłość nasza do boga jest częścią tej miłości, którą bóg nas kocha, tak jak intellekt ludzki jest częścią intellektu bożego. Intellekt jest wieczny, a jeno „imaginacye", wywołujące nasze afekta, są znikome, przemijające. Wyspa Cytera wywodzi się z intellektu, więc jest wieczną, a chwilowe, nikłe są jeno fale afektacyi naszych, które gmatwają nam drogę do niej.

Odwieczna substancya jest nietylko przyczyną samej siebie, lecz także wszechrzeczy przyczyną t w ó r c z ą i c e l o w ą, tak jak cichem marzeniem wszelkich monad leibnizowskich jest Monada Monad, monada najwyższa, boska, tak jak gorącą miłością i obłędnym szałem wszelkich form arystotelesowych jest Forma Formy, forma najwyższa, boska. Że się wogóle cośkolwiek dzieje w wszechświecie, że nie zalega grobowa cisza, że nie drzemie w samoodurzeniu bezkształtna, bezkresna, bezważka materya wszechświata — to jest dziełem tęsknoty, gorącego pożądania, jakie pobudza materyę do namiętnego zlania się z formami odwiecznemi, z pięknemi, wzniosłemi, przeczystemi ideami Platona. A obłędne ciążenie wszelkiej materyi ku formom ma swą przyczynę i swój pracel w tęsknocie wszelkich form i wszelkiej materyi ku Formie Formy — ku bogu.

Ku wyspie Cyterze wyciągały się drobne rączyny Watteau dziecięcia, ku wyspie Cyterze gnała wichrem nękana dusza Watteau mężczyzny. Magiczna wyspa ta była więc wszelkich odruchów duszy jego przyczyną

celową, była ich kresem, ich wyzwoleniem, tak jak arystotelesowa Forma Form jest słodkiem wyzwoleniem odwiecznej tęsknoty, nieprzebranej ilości form wszechświata. A czyżby wyspa Cytera miała być tylko wszechrzeczy przyczyną celową? Przecież sama z pratęsknoty jest poczęta.

Wyspa Cytera jest więc nietylko przyczyną celową wszechrzeczy, ale i twórczą, nietylko kresem, ale i źródłem. Ὁδὸς ανω κατω μιη — droga w górę i nadół jest jedna, jasno powiedział ciemny Heraklit.

W górę ku pracełowi szła dusza na ścieżce wykreślonej przez Watteau, ku wyspie Cyterze. W górę podążała na olbrzymich kręgach metafizycznych, zawieszonych w przestworzach przez Spinozę, by dobić do bezpośredniego widzenia istoty rzeczy. W górę porywał ją obłędny wir melancholii Dürera i melancholijności Rimbauda.

Lecz droga w górę i na dół jest jedna. Więc choć odwrócimy kierunek kroków naszych, to jednak oddalając się, będziemy się przybliżali, cofając się, będziemy postępowali naprzód, bo w przepaścistościach duszy niema ni „u góry“ ni „na dole“, ni „na prawo“ ni „na lewo“, boć tam droga na dół i w górę jest jedna.

Ponad nizkie, grube, trywialne szczeble pospolitego sądu, „opinie“ i „imaginacye“, ponad subtelniejsze już formy racyonalnego poznawania, wybijał się Spinoza za pomocą wiedzy intuicyjnej ku bogu, ku odwiecznej substancyi, zupełnie jak Watteau, który poprzez kakofonię i dysharmonię zjawy życiowej przedzierał się ku symfonii i harmonii wyspy Cytery.

Lecz droga w górę i na dół jest jedna. Więc nie brakło nigdy szaleńców drugiego bieguna, antypodów, obłąkanych żądzą poznania prawdy i piękna, którzy zrazu rozwinęli purpurowe cyteryjskie żagle swej duszy, którzy zrazu rzucili się głową naprzód w odmęty bytu, jak Rops, Wiegeland, Hegel, Przybyszewski, Żeromski. Nie docierali oni do celów, bo już je mieli w sobie, bo jasnem im było od pierwszej chwili, że wszystko, co kiedyś było, i wszystko, co kiedykolwiek będzie, już w nich jest, że wcale za niem podążać nie potrzeba, że trzeba się jeno rozejrzeć w sobie, by wszystko dojrzeć, że odsuwając się na wygodniejsze stanowiska obserwacyjne, zbliżamy się do samych siebie, że płynąc pełnymi żaglami od strony wyspy Cytery, raczej ku niej sterujemy — boć droga w górę i na dół jest jedna.

Gdy w upalny dzień lipcowy zdala dochodzi cię metaliczny brzęk kos żniwiarskich, gdy potężne fale gorąca w jeden wielki akord zcze-

piają monotonne chylenie się zbóż złocistych z rozpalonym do białości widnokręgiem, gdy żar południowy duszę ci suszy, jak słońce biały piasek przydrożny — wtedy może bliższym jesteś chłodnej cichej nocy księżycowej z roziskrzonym Wielkim Niedźwiedziem i z łagodnie lśniącą Cassyopeją — bo droga w górę i na dół jest jedna.

IV.

„Walka jest matką wszechrzeczy", mówi Heraklit. Nie łudź się, że znajdziesz gdziekolwiek bądź, czy w sobie, czy po za sobą, coś stałego, coś niezmiennego. Nie oszukuj samego siebie, jak owi mędrcy z Elei, którzy zaprzeczali lecącej włóczni, że leci, a bieżącemu człowiekowi, że bieży. Boć chyba dziecię zrozumie, że niepodobna nogą swą wstąpić dwa razy do tej samej rzeki, gdyż nietylko rzeka co moment się zmienia, ale i człowiek co moment się przeinacza, więc nigdy ten sam człowiek nie wykonywa tej samej czynności. Wszystko, co żyje, nosi utajone zarodki śmierci w sobie; wesołość młodości zatruta jest melancholią przeczucia starości, wszystko się wciąż przetwarza, ba, przeistacza w swe przeciwieństwo, wszędzie panuje wściekły ruch, bo walka jest matką wszechrzeczy.

Lecz droga w górę i na dół jest jedna — zawsze doprowadzić musi do wyspy Cytery. Watteau przedzierał się przez wir zjawy ku cichym spokojnym portom, szukał archimedesowego punktu oparcia dla swej duszy i szukał go, lecz znalazł go za sobą, niejako wypromieniowany z swej istoty na ekran wieczności — tak jak Spinoza wypromieniował swego zimnego, cichego boga w gorące, huczące odmęty oceanu — kosmosu.

Lecz Heraklit był za dumny, by opierać swą metafizykę na czemś stałem, niezmiennem, jak dziad swe znękane ciało na kosturze. Zbyt kochał mroczne tajnie duszy, by w nie świecić jaskrawą lampką Eleatów, lub — broń Boże — Demokryta.

Łupiną orzecha wydrążoną przez łakomą wiewiórkę, było mu życie ludzkie, szare a zarozumiałe i puste, jak cymbał dźwięczący. Boć narodziny człowieka są najsmutniejszą chwilą jego życia, a niemniej smutnym jest cały bieg jego cielesnej wędrówki, który duszę więzi, i dopiero wielka, cicha, święta śmierć ją wyzwala, i dopiero śmierć jest urodze-

niem, śmierć jest prawdziwem życiem — bo droga w górę i na dół jest jedna.

Życionośną była wyspa Cytera dla Watteau, życiodajną była odwieczna substancya dla Spinozy. Tam była prawdziwa ojczyzna ich duszy; tam — dotąd zmierzały z instynktu i z umysłu wszelkie ich drogi, czując i wiedząc, że tam im tryskają niezmienne krynice młodości, że tam im biją źródła wiecznego odradzania się.

I dobrze im z tem było, bo słodycz nadziei rozgrzewała im serca i koiła rany.

Lecz gorzej było i będzie tym potępieńcom, którzy noszą wypalony na czole stygmat heraklitowy. Dla nich wyspa Cytera nie jest w twierdzeniu, lecz w przeczeniu, nie w dążeniu do mety, lecz w uciekaniu przed metą, którzy nie w życiu promiennem i wypromieniowanem na ekran wieczności, lecz w odmętach życia, w retrospektywnem promieniowaniu z jasności kosmicznych ku mrocznym tajniom własnej jaźni, szukają i znajdują boga, substancyę, melancholię i melancholijność.

Watteau i Spinoza odbywają pielgrzymkę z mroków zjawy ku jaśniom absolutu. Zaś heraklitowi potępieńcy szydzą z jasnej, prostej przejrzystości absolutu, dają się ponosić obłędnemu wirowi zjawy i odurzeniu własną krwią, broczącą z własnego serca, wykonywują dziki taniec derwiszów wyjących. A tu w ekstazie upojenia nachodzą ich widzenia, i widzą wówczas to w sobie, co tamci musieli szukać het po za sobą, boć εν και παν jednem i wszystkiem jest im tedy człowiek, a droga w górę i na dół jest — jedna.

Takim heraklitowym potępieńcem był Hegel, Rops, Nietzsche, a staje się nim bezwiednie lecz coraz potężniej i już prawie jest nim Żeromski. Słodszą im jest dzikość i rozszalałość wichrów, aniżeli eolskie granie oceanu pluszczącego wokół wyspy Cytery, aniżeli praharmonia i kryształowa przejrzystość odwiecznego boga-substancyi. Nie w harmonii barw, nie w słodkiej melodyjności tonów, nie w myśli jasnem, kryształnem kołowaniu szukają absolutu — jeno szczery nagi krzyk własnej duszy jest im, jak kojąca stella maris w burzliwej dysharmonii barw i kakofonii tonów i granitowe „sum cogitans“, w wszechrozpętaniu myśli.

Tedy przyczyną twórczą stała się tutaj wyspa Cytera, punktem wyjścia, nie jasną, wyrozumowaną, wypolerowaną celowością, tylko magiczną siłą, wyrzucającą światy ze siebie, nigdy „poco“, ani nawet nie „dlaczego“, tylko „tak sobie“. Bo ostatnią przyczyną twórczości tej jest

właśnie to, że jej brak zupełnie przyczyny, gdyż jest ona causa sui, przyczyną samej siebie.

Tem samem powróciliśmy znów do miejsca, z którego wyszliśmy: absolutne bytowanie Wyspy Cytery pogrąża się znów w przepaściach jaźni bezpośrednich, osobistych. Celem jest Wyspa Cytera dla tych, którzy potrzebują celu, którzy w zawrotnej zmienności zjawy szukają stałego, silnego oparcia z najgłębszej potrzeby, jak Watteau, jak Spinoza. Przyczyną zaś jest Wyspa Cytera tym, którzy mają tyle królewskości, by z wdziękiem pląsającego boga unosić się nad przepaściami, odurzać się tem unoszeniem i upajać się już samą myślą o unoszeniu, jak Hegel. Porówno celem jak przyczyną jest Wyspa Cytera — bo droga w górę i na dół jest jedna. W górę szła droga Watteau; ostre górskie powietrze szczytów świszczało nam koło uszów, gdy podążaliśmy za bogiem Spinozy, a polarna kryształowość świeciła nam tysiącem zimnych słońc poprzez potężne złomy lodowe dürerowskiej melancholii, jasno wykreślając drogę. Zaś ciemna, zawiła i grozę budząca jest odwrotna droga, ta heraklitowa droga na dół. Wiedzie ona w odmęty, a w odmęty myśli powiódł nas Hegel, w odmęty uczuć Rops i Przybyszewski, a w odmęty uczuć i żądz dopiero począł prowadzić, lecz z takim rozmachem, że już nam tchu poczyna braknąć, Żeromski, człowiek, którego chyba raczej przeklinać niż uwielbiać trzeba. Jeszcze szeroka, wygodna i jasna jest jego droga, zaczyna się dopiero powoli zwężać i zacieśniać, a już rozlega się na niej taki ryk tajemniczy, już wirują koło niej takie ogromne i straszliwe kręgi uczuć i namiętności, że zaprawdę strach chwyta, czy przy jej końcu nie czeka obłąkaność czerwonego śmiechu.

V.

Jeżeli na początku był duch jako taki, szary i monotonny, to czyż mógł on się wtedy nie nudzić? Jeżeli dalej na początku duch zapatrzył się w samego siebie, jak fakir w swój pępek, to mógł sobie ku rozweseleniu najwyżej powtarzać: maluczko, a nudzić się przestanę, maluczko, a znów nudzić się będę.

Lecz nie na tem ograniczała się płodność pępka duchowego, albowiem zrobił on nagle w sobie samym odkrycie, że każdy byt jest także

niebytem, inobytem, że każda afirmacya zawiera implicite negacyę, to znaczy, że każdy byt stwarza sobie jako antytezę inobyt — każde twierdzenie stwarza sobie przeczenie.

Już w twardej czaszce Fichtego świtało, że każde *a* potrzebuje swego non-*a*, ażeby mieć objekt dla swej działalności, lecz Fichtemu chodziło głównie o czynności etyczne: jaźń ludzka stwarza sobie kosmos, by mieć upust i oparcie dla swych etycznych instynktów. Hegel był głębszy. Nie dla jakichśkolwiek ubocznych celów, jak np. przytoczonych etycznych, odwraca się duch w swe przeciwieństwo, lecz zamiana ta wypływa z samej istoty ducha, z jego heraklitowej odwiecznej zmienności. Właśnie to rozszczepienie się ducha jest jego czynem twórczym, bo z tezy i antytezy buduje się nowa synteza, która wyrównywa zawarte w tych dwóch czynnikach sprzeczności. Zaś każda synteza jest na nowo zarodzią świeżej antytezy i nowej na nich się wspierającej syntezy — i tak dalej w nieskończoność.

Na każdym, nawet na najniższym stopniu swego rozwoju duch jest w nieustannej walce ze sobą samym; życie ducha płynie w odmętach wstrząsanych konwulsyami, wypływającemi z jego własnej istoty. Duch wciąż broczy własną krwią, i to ciągłe broczenie stanowi jego istotę, bo wszystko jest wciąż odmienne w sekundę od tego, co było w poprzedniej sekundzie, przecież nawet niepodobna wstąpić dwa razy do tej samej rzeki, dowodził Heraklit. Klątwą ci jest ta wieczna poniewierka ducha, lecz także jego słodkiem błogosławieństwem. Duch szarpie samego siebie bezustannie, zabija samego siebie, by odwrócić się w swe przeciwieństwo — lecz ciągłe to umieranie ducha jest też jego ciągłem odradzaniem się, bo każde życie nosi zarodki śmierci w sobie, a każda śmierć stwarza nowe tysiączne życia — boć droga w górę i na dół jest jedna.

Więc wszystko co jest, jest duchem i udręczeniem ducha, i śledząc tedy ducha na jego zawiłych drogach, podpatrując chytrze jego radości i uśmiechając się zimno na jego boleści, dochodzimy do jego istoty, a tem samem do istoty bytu.

Drogą dyalektyczną docierał Hegel do istoty bytu i może zamiłowanie jego do metody dyalektycznej sprawiło, że wreszcie było mu wszystko, co jest, racyonalnem, ale też wszystko, co mu było racyonalnem, musiało istnieć absolutnie, musiało bytować metafizycznie. Jego wyspa Cytera była potężnym gmachem, spojonym tytanicznym wysiłkiem myśli z żelaznych belek dyalektyki, i nie dziw, że tam miejsca nie było

na pląsy rozkoszne, ani na miłosne świegotanie ptasząt. Od jej skalistych brzegów Hegel wypłynął na ogromne ułudne morze zjawy, by z utęsknieniem jak najprędzej do niej powrócić. Milszym mu był bezlitosny huk potężnego młota dyalektyki, spajającego belki ducha, niż rozkoszny uroczy poszum zwodniczego oceanu zjawy.

Więc heglowski duch kosmiczny to nie zrównoważona, sharmonizowana, pozbawiona wszelkich afektów, boska substancya Spinozy, lecz to krwawe zmaganie się ducha ze samym sobą, to odwieczny szał samoniszczenia i samorodzenia, to przepastny konwulsyjny wir — boć to w gruncie rzeczy okrutny nagi krzyk duszy, wtłaczającej bezsens bytu w karby dyalektyki. System heglowski to jakoby uzmysłowienie prabólu ducha, wiecznie się wpół przerzynającego, by się na nowo odrodzić i by znów rozpocząć swe samoprzerzynanie w obłędną nieskończoność czasu.

I ten tak nazwany zimny, suchy, pedantyczny Hegel, którego imię z przekąsem wymawiać nas nauczano, jest może bliższym marmurowych rozmyślań Rodina i Wiegelanda, jest może silniej spowinowaconym z głębiami szalejących uczuć Nietzschego i Żeromskiego, aniżeli się to śniło niejednemu współczesnemu mędrcowi, zawisłemu między niebem a ziemią.

Na początku był duch — a może na początku była chuć, jak zapewnia Przybyszewski? Chuć stworzyła sobie mózg, by rozkosze swe potęgować w nieskończoność, zaś duch stworzył sobie inobyt, by poprzez piekło bolów własnych dotrzeć do samego siebie. Chuć była bezczelnie lubieżną, stworzyła sobie ramiona polipa, zawrotny system rurek i naczyń włoskowatych, by cały świat wessać w siebie, posiąść, stworzyła sobie nagie ciało z protoplazmy, by chłonąć żądzę ogromną powierzchnią. Zaś duch był nieskończenie dumny i żądny mądrości, koniecznie chciał dotrzeć do swej istoty, choćby go to tysiączne autowiwisekcye kosztować miało. Źle mu było w czystym bycie, więc odwrócił się w niebyt, w nicość, a tu paniczny strach wstrząsnął nim, boć z niebytu jeszcze dalsza i uciążliwsza droga do istoty; więc duch przemógł sam siebie, pokonał swój byt i swój niebyt i dopiero odetchnął w żywostanie.

Bywały czasy, gdy mózg zawładał chwilą, tak jak inobyt zawładnął bytem, lecz zwycięztwa te były pozorne, bo chuć wciąż rewoltowała, a spokój ducha w żywostanie był jak ołowiany spokój morza tuż przed burzą; lada podnieta, a przychodziło straszne wyładowanie, i znów duch odbywał swe okrutne tułactwo między bytem a inobytem — bo droga w górę i na dół jest jedna.

Więc jest tajna podziemna droga między wyspą Cyterą, bogiem-substancyą a duchem i chwilą, między Watteau i Spinozą a Heglem i Przybyszewskim, a nawet wprost nie może jej niebyć, boć droga w górę i na dół jest jedna.

W odmętach ducha brodził Hegel z zaciekłością maniaka, a im krnąbrniejszy się duch stawał, tem zajadlej zaciskał Hegel pięście i parł naprzód, bo wiedział, bo czuł, bo dusza mu krzyczała, że duch jeno myśli za samego siebie, więc musi się nagiąć pod jarzmo metody dyalektycznej. W odmętach chuci brodził Rops, a był słabym, więc chuć go pożarła. Cała lubieżna twórczość Ropsa to jakby jedno wielkie à rebours chuci. Ja Ciebie zmogę — krzyczy każdy jego utwór — a choć mi mózg zalewasz gęstą ciężką krwią, choć mi umysł mroczysz oparami konwulsyi ciał nagich, to jednak cię pokonam. Przypatrz się Adamie i przyjrzyj się Ewo, co chuć z was porobiła! szlochał Rops, i dlatego niema może pod słońcem „moralniejszych“ obrazów, niż „niemoralne“ dzieła Ropsa. (Szlachetne matki, wieszajcie obrazy Ropsa w sypialniach synów waszych — powiedział raz Altenberg, a któżby mu nie przyklasnął?)

Lecz ponad bezsilne zaciskanie pięści nie wzbili się ani Rops, ani Przybyszewski. Chuć pozostała w nich obu w inobycie, nie znalazła dość sił w sobie, by wywyższyć się autonomicznie do żywostanu i zmódz sprzeczności swego bytu i niebytu, jak to danem było duchowi heglowskiemu. Dlatego też brzmi ostry dysonans w okrzyku: na początku była chuć. Lecz jest człowiek pomiędzy nami, któremu wolno zawołać: na początku była chuć! bo w tragiczny okrzyk ten wpleciony jest nierozerwalnie akord łagodzący, kojący, akord tryumfalny: na początku był duch! Człowiekiem tym jest Stefan Żeromski.

Więc na początku nie było ani ducha, ani chuci, jeno na początku był duch i chuć.

* * *

Hej, zatrwożyłby się wytworny paniczyk, nucący rozmarzony chanson przy dźwięku gitary, gdyby mu wyjaśniono, że cicha jego wyspa Cytera spoczywa na wulkanie!

Lecz nie dałby temu wiary nigdy, przenigdy, boć oczy jego zbyt głęboko uwięzły w cudnych źrenicach wyperfumowanych dam, by się od nich oderwać mogły, a słuch jego zbyt zatopiony był w szczebiocie miłosnym, by dosłyszeć gromy huczące het w głębinach uroczej wyspy.

Watteau był zbyt wiotkim i subtelnym, by mieć siły i ochotę do rozejrzenia się w sobie. Wyczarował sobie świat po za sobą i czarodziejskiego tego ogrójca już nigdy opuścić nie zdołał.

A Spinozę poniósł urok odwiecznej, sharmonizowanej w sobie substancyi tak daleko i tak wysoko, że dusza ludzka zapadła mu się gdzieś w oceanie wszechbytu, i cichem kwileniem było mu jeno złowrogie zmaganie się uczuć ludzkich.

Dopiero bólem wyostrzony wzrok i słuch heraklitowych potępieńców wychwycił z monotonnego szumu wieczności okrzyki radości i jęki boleści duszy; tam odnaleźli nietylko siebie, ale i wszechświat cały.

Ku wyspie Cyterze uciekali Watteau i Spinoza, chroniąc się sami przed sobą — od wyspy Cytery uciekali Hegel, Rops, Żeromski, Przybyszewski, szukając siebie samych.

A tamtych ucieczka przed sobą i tych gonitwa za sobą w jednym zakończyła się porcie, do tej samej przybiła przystani: do archimedesowego punktu oparcia w kalejdoskopowem morzu zjawy, mniejsza o to, czy punkt to stały czy ruchomy, czy w zjawie czy po za zjawą — boć droga w górę i na dół jest jedna.

Pannie Irenie Goebel

Michał Sobeski
Poznań.



Pamięci Fr. Nietzschego.

I.

Droga szła w górę; ci, co szli z Tobą,
Na stromej pomdleli ścieżce;
Aż pozostałeś samowtór z sobą,
W orłów i wichrów zamieszce.

Trwożne o nizkie swe ideały
Oszczerstwo karłów cię goni:
Mówili wszyscy, żeś Ty, za śmiały,
Bo byłeś śmielszy niż oni.

Mówili, że Ci brak równowagi,
Systemu i perspektywy,
Boś się cechowej pozbył powagi
I chciałeś być tylko — żywy.

Mówili także: on się przecenia,
A pycha — jego nałogiem,
Bo nie wiedzieli, że do tworzenia
Trzeba się zawsze czuć — bogiem!

Że choć w połowie siła się skruszy,
Już tamta połowa — światem;
Że całokształtu nie ujmie duszy,
Kto tęskni za Araratem.

II.

Piął się więc w samotnej głuszy
Jak nadziemska postać,
Bo nikt krokom jego duszy
Nie próbował sprostać.

I sam w górze, niebotycznie
Począł rąbać szczyty,
Myśli dłutem, tytanicznie
Łamiąc skał granity.

I wciąż staczał z gór w niziny
Głaz surowy, nagi,
Nowym światom podwaliny,
Starym — sarkofagi.

Wąż i orzeł — towarzysze
Tytanicznym trudom:
Wąż mu szepce — orzeł pisze,
On wygłasza ludom.

Nie dogmaty, objawienie,
Okupione krwawo,
Lecz jednostki wyzwolenie
I do szczęścia prawo.

W tem, gdy już u prawdy proga
Dłoń podnosi śmiele,
Spadł nań grom — jak bóg na boga!
I starł go w popiele.

Gawiedź mówi: grom — to kara
Za dumne poczęcie,
Ale moja głosi wiara:
Grom — to wniebowzięcie!

Józef Kościelski.

Listy miłosne Marianny d'Alcoforado.

W „Lettre à d'Alembert sur les spectacles“ pisze Rousseau: „W ogólności kobiety nie ukochały żadnej sztuki, nie znają się na żadnej i nie mają żadnego geniuszu. Coś im się czasem uda w małych rzeczach, które nie wymagają nic innego nad pewną lekkość umysłu, smaku, wdzięku, czasami nawet trochę filozofii i rozumowania. Mogą sobie zdobyć wiedzę, erudycyę, talenty i to wszystko, co się zdobywa za pomocą pracy. Ale tego ognia niebieskiego, który rozgrzewa i obejmuje duszę — geniuszu, który pochłania i pożera, tej palącej wymowności, tych przesłodkich ekstaz, które wnikają swą rozkoszą do głębi duszy, tego wszystkiego nie znajdziesz w pismach kobiet: są one zimne i ładne, jak ich twórczynie: będziesz podziwiał giętkość i wydatność umysłu, ale nigdy nie natrafisz na ślad duszy. Ujrzysz je sto razy więcej rozdrażnione, aniżeli roznamiętnione. Nie umieją ani opisać, ani czuć miłości....

Mógłbym się założyć o wszystkie skarby świata, że „listy portugalskie“ były pisane przez mężczyznę.

Praszczur Strindbergów i Weiningerów naszych czasów przegrał zakład: listy te pisała rzeczywiście kobieta. *)

Wprawdzie te wszystkie „skarby świata“ mógłby ów szczęśliwiec, któryby się na taki zakład zgodził, dopiero 60 lat później odebrać.

* * *

*) „Lettre sur les spectacles“ był napisany 1758.

Po raz pierwszy ukazały się te słynne listy portugalskie in 12° w 1669 r. w Paryżu u Claude Barbin'a. Pierwsze to wydanie opiewa w przedmowie, że listy te są tłomaczone na język francuzki z portugalskiego, a były pisane do kawalera wysokiego stanu, nazwiska zaś tej, która pisała, ani tłomacza wydawca nie zna. Ale już kilka miesięcy po ukazaniu się pierwszego wydania wyszło drugie w Holandyi, gdzie już pojawia się wyraźne oświadczenie, iż tym, do którego te listy zwrócone, jest chevalier de Chamilly, tłómaczem zaś hrabia de Guilleraques.

Barbin, wydawca paryzki, zachęcony olbrzymiem powodzeniem, wydał w kilka miesięcy potem drugą część tych listów, o których jednakowoż twierdzi, że są pisane w odrębnym stylu przez damę z wielkiego świata.

Sprytni wydawcy połączyli pierwszą część listów, pisanych przez zakonnicę, z drugą, którą jakaś dama ponoć pisała, a rzeczywiście jest fabrykatem słynnego na on czas adwokata, Suligny, — w jedną całość, a wreszcie pojawiły się te wszystkie listy tym razem z odpowiedziami owego kawalera, do którego były pisane. Ale teraz już niema najmniejszej wzmianki o tem, że te listy apokryficzne są pisane „d'un style différent", jak sumienny Barbin w przedmowie swej pisze, a wydał je jedynie dlatego, ponieważ wierzył, że „cette différence pourrait plaire".

Publiczność oczywiście nie troszczyła się teraz o to, czy listy są autentyczne lub nie, pochłaniała je z równą zachłannością jak pierwsze pięć, nie zważając na olbrzymią różnicę stylu, na całą przepaść, jaka zachodzi między listami, sfabrykowanymi przez jakiegoś „précieux" a tak strasznie szczerymi, męczeńskimi, krwią pisanymi z bólu oszalałej zakonnicy.

* * *

Już krótko po ukazaniu się pierwszego wydania Listów portugalskich, było głośną tajemnicą, zaczem jeszcze następne wydanie wyraźnie nazwisko ujawniło, że bohaterem listów tych jest marszałek Francyi de Chamilly.

* * *

Noël Bonton, Marquiz de Chamilly pochodził z starej i bardzo poważnej burgundzkiej familii. Od najrychlejszej młodości służył w wojsku, a ponieważ był niezwykle odważny, więc szybko awansował. Wojna była jego rzemiosłem, a kiedy we Francyi pokój zapanował, nudził się Chamilly i zaciągnął pod sztandar słynnego generała Schomberga, którego Portugalia najęła w walce o niepodległość przeciw Hiszpanom. Schomberg

zamianował go kapitanem i postawił na czele całego regimentu jazdy, a Chamilly zakwaterował się w Bei, małem miasteczku portugalskiem, którego wielką ozdobą był klasztor Matki Boskiej Poczęcia, klasztor, w którym 26-letnia Marianna d'Alcoforado miała utracić cichy, pogodny spokój duszy, w którym, jak sama opowiada, dotychczas żyła, utracić go na zawsze przez lekkomyślnego junaka, zjadacza serc niewieścich, 30-to letniego kapitana zaciężnego wojska francuzkiego.

A był to wspaniały pan!

Oto jak go charakteryzuje Saint-Simon w swoich memoirach.

„Chamilly był w rzeczywistości tęgim i dość dobrze zbudowanym mężczyzną; ale równocześnie był bardzo grubiański i tak głupi, tak ciężki na umyśle, że gdy się na niego patrzało i jego bredni słuchało, człowiek nie tylko że nie był w stanie pojąć, by się w nim jakaś kobieta rozkochać mogła, ale nawet wątpić należało, iżby mógł posiadać jakiś talent wojenny. Jeżeli zrobił wogóle jakąś karyerę mimo swej potwornej głupoty, to zawdzięcza to jedynie swej żonie, mądrej i rozgarniętej osobie. Znając dokładnie wartość swego męża, p. Chamilly na krok go nie odstępowała, wszystko za niego robiła, a on nawet tego nie miarkował".

Ona to za pośrednictwem ministra Chamillarda wyjednała dla niego laskę marszałkowską.

A potem dodaje: To do niego były adresowane słynne listy portugalskie jednej zakonnicy, którą poznał w Portugalli, a która z miłości ku niemu oszalała.

Rozumiem całe zdziwienie Saint-Simona, ale nieśmiertelna historya Tytanii z osłem powtarzała się zawsze i powtarzać się będzie.

Tej bezbrzeżnej głupocie, chełpliwości i beztaktowi marszałka Chamilly mamy do zawdzięczenia jeden z najwspanialszych dokumentów duszy kobiecej w całym jej obłędzie miłosnym, jej bezbrzeżnej rozpaczy po utracie kochanka, jej nadludzkich uniesień i przepastnych upadków.

Bo nie dość było Chamillemu wojennych laurów, chełpił się widocznie swemi zdobyczami i zwycięztwami nad sercami kobiet.

Może nie chciano mu wierzyć, może pokpiwano sobie z starzejącego się Don Juana. Zaperzony, że ktoś ośmiela się powątpiewać, daje jako dowód te biedne pięć listów, pięć krwawych ran, świeżą jeszcze krwią ociekających, pięć listów, które byłyby kamień wzruszyły swą rozpaczną wymową, tylko nie serce zacnego marszałka.

I listy te dostały się w równie godne ręce hrabiego de Guilleraques, o którym ten sam Saint Simon (niewyczerpane źródło do historyi

czasów Ludwika XIV) mówi, że był to chełpliwy wyga, obżartuch i błazen równocześnie, przyznaje jednak, że był sprytny, nie źle miał w głowie i był w towarzystwie bardzo miły.

Miał przyjaciół i żył na ich koszt, bo wszystko przepuścił; mimo to rozrywano go na wszystkie strony.

Słynny prefekt paryzki Louvois powierzył mu redakcyę urzędowej gazety: „La Gazette", a w kołach literackich też był znany, ponoć nawet udzielał rad Racine'owi i Boileau'owi.

Oczywiście, że taki sprytny pan odrazu się poznał na niezmiernej wartości literackiej listów Marianny, z wiedzą, czy bez wiedzy Chamilly'ego, przetłomaczył je na język francuzki i wydał. A zrobił na tem świetny interes. W krótkim przeciągu czasu wyszło czterdzieści wydań.

Szczęśliwa Marianna nie dowiedziała się o tem. Byłaby ze wstydu umarła, gdyby się dowiedziała, że co najwstydliwszego było w jej duszy, w jej życiu, publicznie obnażonem zostało.

A zresztą nikt nie znał jej nazwiska. Sto lat po jej śmierci miało się ono dopiero uwiecznić.

* * *

Aż do roku 1810 nie wiedziano, kto był autorem tych listów.

Po raz pierwszy ogłosił słynny helenista za czasów Napoleona, Boissonade, fejleton w „Journal de l'Empire", dzisiejszym Journal des Débats, w którym pisze: „Czytacie i podziwiacie listy portugalskie, a nie wiecie, kto je napisał.

„Otóż mogę zdradzić tajemnicę. Na egzemplarzu, który jest w moim ręku, z 1669, jest napisane nieznaną mi ręką: Zakonnica, która te listy pisała, nazywała się Marianna d'Alcoforado, z klasztoru w Bei pomiędzy Estramadurą a Andaluzyą".

I ścisłe badania najnowszych czasów potwierdziły jak najzupełniej wiarogodność tej notatki.

Marianna d'Alcoforado pochodziła z starej, bardzo poważanej i zamożnej rodziny, która częstokroć wielkie przysługi oddawała ojczyźnie i królowi. Ale dawno zaginęłaby już wieść o Alcoforadach, gdyby ich Marianna nie była uczyniła słynnymi na cały świat.

Rodzice jej, lękając się o przyszłość swych córek, a były to czasy strasznie niespokojne, bo właśnie wybuchła zażarta wojna między Portugalią a Hiszpanią, lękając się, czy w tej zawierusze nie utracą całego mienia tak, że nie będą mogli córek odpowiednio wyposażyć, oddali je w młodym

wieku do klasztoru. Jedna z nich zdaje się rychło umarła, starsza zaś Marianna przyjęła śluby zakonne.

Życie klasztorne w XVII stuleciu uległo całkowitemu zepsuciu. Istniały wprawdzie bardzo surowe reguły, ale nikt na nie nie zważał. Zamożniejsze zakonnice miały w klasztorach już nie celki, ale wytworne mieszkania, damy świeckie mogły sobie kupić, oczywiście za grube pieniądze, prawo przebywania w klasztorze, dokąd wnosiły zbytek, światowość a często jak najgorszy przykład. Zakonnice szły ich śladem, a jeżeli reguła nie pozwalała na długie powłóczyste habity, poczęły je krótko obcinać, by tem lepiej uwydatnić zgrabne nóżki w obcisłych pantofelkach. Reguła karała zakonnicę, schwytaną sam na sam z mężczyzną, 10 laty więzienia, utraceniem prawa przystępu do kraty i zupełnem odcięciem od świata, a tymczasem nic łatwiejszego, jak dostęp do klasztoru.

Hrabia Szomberg, pod którego komendą służył w Portugalii de Chamilly, „wykradł“ jak najspokojniej w świecie zakonnicę i miał z nią kilkoro dzieci.

Słynne procesy Gauffridi'ego 1610, Urbain Grandiera 1632—34, Magdaleny Bavent 1633—1647, odsłoniły całą otchłań hysterycznej zarazy, która po ówczesnych klasztorach grasowała. Zresztą rzeczy to zbyt znane, by się dłużej nad tem rozwodzić.

Tą swobodą, tem rozluźnieniem reguł i dawniejszych surowych obyczajów tłomaczą się takie szczegóły w listach Marianny, że nie potrzebowała się np. taić z swoją miłością, że wszystkie siostry o niej wiedziały a nawet z współczuciem ją pocieszyć pragnęły, a powierniczką jej była siostra Dona Brites, — tłomaczy się, że adjutant Chamilly'ego mógł godzinami wyczekiwać na list, który ona na poczekaniu pisała, i tłomaczy się, że zakonnice mogły się swobodnie przypatrywać wojskowej paradzie, na której czele harcował dorodny Chamilly na ognistym rumaku. I to istotnie było jej zgubą i straszną tragedyą. Spojrzał na nią i w tej samej chwili rozpalił w jej sercu ogień piekielnej miłości.

Opowiada o tem spotkaniu w drugim swoim liście, który tu w tłomaczeniu podaję.

Dziarskiemu junakowi wpadła piękna zakonnica od razu w oko, do klasztoru nie trudno się było dostać: wszak w tych obmierzłych czasach, jak skarży się jeden z wizytatorów, krata klasztoru się nie zamykała.

Krótko trwały te dni, a może i tygodnie miłosnych szałów i upojeń, które jej duszę całą spaliły do dna, a dla pana de Chamilly były wdzięczną rozrywką. Stosunek ten począł go męczyć, może przeraziła go ta stra-

szna, nieokiełznana, z wszystkich więzów rozpętana namiętność zakonnicy, dość, że przy pierwszej lepszej sposobności wsiadł na okręt — i drapnął, jak się to mówi.

Po wszystkie czasy to samo.

Jeszcze zachowywał pozory, pisał jej, jak sama mu wyrzuca, rzeczy czcze i jałowe, które jej nic a nic nie obchodzą, a potem całkiem zamilkł.

Wtedy to zebrała ostatnie swoje siły, pisze do niego ostatni list, w którym go już Panem nazywa, odsyła mu podarunki, jakie jej dawał, i odsyła mu to, z czem się jej najtrudniej rozstać, wizerunek jego.

„Nic już więcej od Waćpana sobie nie życzę. To prosty obłęd, że mu to tak często i tyle razy powtarzam. A jest koniecznem, bym wybiła sobie Pana z myśli i pamięci, i całkiem o nim zapomniała.

I nawet wierzę w to, że już nigdy do Niego nie napiszę."

I już nie pisała więcej.

Tak się zakończył bolesny sen o szczęściu, o miłości nieszczęsnej zakonnicy Marianny d'Alcoforado.

* * *

Długi czas starano się podać w wątpliwość autentyczność tych listów, dopiero w ostatnich czasach zdołał słynny pisarz portugalski, Cordeiro, żmudnemi badaniami w archiwach, księgach klasztoru w Bei, całym szeregiem niezbitych dowodów dowieść, że listy te istotnie pisała siostra Marianna. Zresztą już na pierwszy rzut oka przekonać się można, że nie są one produktem literackim.

To, co bezwzględnie wskazuje na absolutną autentyczność tych listów, to ich szczerość i bezpośredniość. Potrzeba tylko przeczytać choćby parę listów z owych czasów; kiedy każdy z tych „précieux" i précieusów starał się przybrać uczucia swoje w kłamliwe, przesadne formy literackie, kiedy piękne słowo zabijało całkiem uczucie a ładnie utoczony frazes górował nad wszystkiem, listy te Marianny są jakoby objawieniem duszy bez obsłonek, bez frazesu, z niesłychaną szczerością i prawdą. „Arcydziełem miłości kobiety" nazywa je Rémy de Gourmont i winszuje czytelnikowi nowej rozkoszy, jaką będzie miał przy ich czytaniu, i rzeczywiście nie znam w całej literaturze nic, w czemby dusza kobiety tak do naga się odsłoniła w swej bezdennej rozpaczy miłosnej, swej dumie i poniżeniu, w swej zachłanności, zazdrości i pokorze.

Z pięciu tych listów daję tu dwa, tłomaczone z oryginału francuzkiego.

LIST DRUGI.

Twój oficer właśnie mi opowiadał, żeś był burzą zmuszony zarzucić kotwicę w Algarve.

Lękam się, żeś musiał dużo na morzu przecierpieć, a lęk ten tak mnie wypełnił, żem przestała myśleć o całej mojej własnej męce.

A pozatem, czy Ty rzeczywiście myślisz, że Twój podkomendny większy ma udział w tem, co się Tobie przydarzy, aniżeli ja? Dlaczegoż on lepiej o wszystkiem wie, i dlaczego wogóle do mnie nie pisałeś? Byłabym w najwyższym stopniu nieszczęśliwa, gdybyś nie był miał do tego sposobności, odkąd wyjechałeś, a jeszcze nieszczęśliwszą, gdybyś był miał sposobność, a nie pisał.

Jesteś bezgranicznie niesprawiedliwy i niewdzięczny; ale głębszą żałobą bolałoby moje serce, gdyby to miało nieszczęście na Twoją głowę sprowadzić. Już wolę, że to wszystko pozostanie bezkarne, aniżelibym chciała być pomszczoną.

Z wszystkich sił opieram się wszystkim dowodom, któreby mnie wreszcie przekonać musiały, że już mnie więcej nie kochasz, i wolałabym się tysiąckroć razy chętniej oddać swojej namiętności, aniżeli posłuchać głosu rozsądku, który mi nakazuje skarżyć się na twoją oziębłość.

Ile męczarń byłbyś mógł mi oszczędzić, gdyby postępowanie Twoje już w pierwszych dniach, gdym Cię ujrzała, było tak sobie od niechcenia, jak mi się ono w ostatnich czasach wydało. Ale któżby go nie był uważał za szczere? Ileż to nas kosztuje, jakich długich wahań, zanim poczynamy powątpiewać o szczerości tych, których kochamy!

Doskonale widzę, że najdrobniejsze uniewinnienie Ci wystarcza, a mimo, że się nawet nie raczysz kiedyśkolwiek o nie pokusić, miłość moja służy Ci tak wiernie, że w żaden sposób nie jestem w stanie Ciebie jako winnego osądzić, a jeżeli, to jedynie na to, by Cię w niewysłowionem szczęściu uniewinnić.

Nie pozostawiłeś mi ani spokoju, ani wytchnienia Twoimi usilnymi zalotami; Twoja namiętność wprawiała mnie w drżenie, oszałamiałeś mnie Twemi pochlebstwami, Twoje święte zaklęcia dawały mi pewność;

moje bezgraniczne zakochanie sprowadziło mnie na bezdroża, a następstwem wszystkiego tego, co tak gładko i szczęśliwie się rozpoczęło, nic, prócz snów, łkań i ciężkiej bolesnej śmierci, bez złudnej pociechy, jakiejśkolwiek pomocy.

Prawda, żem zaznała niepojętych rozkoszy, gdym Cię kochała, ale kosztują mnie one teraz zbyt straszne cierpienia. A ostrze tych wstrząśnień, które przez Ciebie w udziale mi się dostały, wybiega zawsze daleko poza cel.

Gdybym była uporczywie sprzeciwiała się zapędom Twej miłości, gdybym Ci była dawała powody do cierpienia i zazdrości, aby silniej jeszcze rozdmuchiwać ogień Twej namiętności i całkiem Cię w moc moją dostać; gdybyś w postępowaniu mojem był zauważył cośkolwiek, coby przebiegłość i podstęp było zdradzało, jednem słowem: gdybym była się kierowała rozsądkiem, a nie przyrodzonym pociągiem, który mnie ku Tobie skłonił, a któryś Ty mnie odrazu odczuć nauczył — o wtedy mógłbyś mnie srogo ukarać, i mocy swej nademną nadużywać z niejakim przebłyskiem sprawiedliwości, chociażby wszystkie moje starania i zakusy zostały z pewnością bez skutku.

Ale wydawałeś mi się być godnym mej miłości, zanim mi jeszcze powiedziałeś, że mnie kochasz; okazałeś mi się w silnem, namiętnem uniesieniu, byłam oślepiona, i oddałam się mej miłości ku Tobie, bez myśli i bez rozumu. Ty nie byłeś tak ślepy jak ja; i czemuś mnie pogrążył w ten nędzny stan, w jakim się teraz znajduję? Czegoś właściwie chciał od mej miłości, która Ci się przecież tylko ciężarem stać mogła w całym swym bezmiarze?

Wiedziałeś bardzo dobrze, że na zawsze w Portugalii pozostać nie możesz. I dlaczegoż zapragnąłeś wybrać właśnie mnie, by mnie w takie nieszczęście wtrącić? Przecież byłbyś mógł bez wątpienia znaleść tu kobietę piękniejszą odemnie, a którąby Ci była mogła służyć do równych rozkoszy, boś szukał tylko takich, które są pośledniejszego gatunku: kobietę, któraby Cię była wiernie kochała, jak długobyś przy niej pozostał, którąby czas był pocieszył wskutek rozłąki, a którąbyś był mógł porzucić bez wyrzutu, że stajesz się wiarołomnym i okrutnym.

Postąpiłeś sobie raczej jako tyran, który się na to uwziął, by mnie udręczyć, aniżeli jako kochanek, który powinien myśleć, by kochankę swoją w wieczny zachwyt wprawiać. I dlaczego, na Boga, pragniesz być tak twardym i nieubłaganym dla serca, które li Tobie przynależy?

Wiem aż nadto dobrze, że równie Ci łatwo uprzedzić się do mnie,

by się całkiem na Twoją korzyść odmienić. Nie byłabym potrzebowała całej mojej miłości ani nawet poczucia, że coś nadzwyczajnego dla siebie robię, a już zdołałabym sprzeciwić się całkiem innym i lepszym cokolwiek powodom, jak te, które Cię spowodowały, by mnie opuścić! Byłyby mi się wydały słabe i nikłe, a w całym świecie nie byłyby się takie znalazły, ktoreby m n i e od Twego boku odciągnąć mogły.

Aleś Ty pragnął tylko posłużyć się pierwszym lepszym pozorem, by módz powrócić do Francyi.

Okręt odpływał.

Czemuś mu nie pozwolił odpłynąć?

Rodzina Twoja Ci pisała.

A czy nie wiesz o tem wszystkiem, com ja od mojej przecierpieć musiała?

Honor Twój nakazywał Ci, byś mnie opuścił.

A ja? Czym ja myślała o mej czci i honorze?

Musiałeś wracać do ojczyzny, by Twemu królowi służyć.

Jeżeli to wszystko, co o nim opowiadają, jest prawdą, to zaiste nie potrzebował on Twojej pomocy, i łatwo mógł Cię zwolnić z Twych obowiązków.

Ach, jakabym ja była szczęśliwa, gdyby mi danem było, całe życie spędzić przy Tobie! Ale jeżeli to była wola przeznaczenia, że okrutna rozłąka miała nas rozdzielić, to jednakowoż myślę, że winnam się weselić, iż nie postąpiłam wiarołomnie, a za żadne skarby świata nie byłabym w stanie na taką podłość się zdobyć.

Wiem, och wiem, że Cię kocham aż do obłędu. A jednakowoż nie skarżę się na obłąkaną moc całej mej miłości. Przyzwyczaiłam się do wszystkich jej męczarń i udręczeń, a nie mogłabym żyć bez tego szczęścia, które odczuwam w mej miłości ku Tobie w tysiącach straszliwych tortur.

Ale bezustannie zamęczam się nudą i zniechęceniem do wszystkiego. Moja rodzina, moi przyjaciele, ten klasztor tu, to wszystko stało mi się wstrętnem nie do zniesienia.

Nienawidzę wszystkiego, na com zmuszona patrzeć, wszystkiego, co mi przymus robić każe. I tak zazdrosną czuję się w mej miłości, że zdaje mi się, jakoby wszystkie moje czynności, wszystkie moje obowiązki powinny się odnosić do Ciebie. Wiesz, ja mam wyrzuty sumienia, jeżeli jednej sekundy mego życia Tobie w ofierze nie składam.

Cóżbym ja najbiedniejsza z biednych zrobiła bez całej mej nienawiści

i całej mej miłości, która moje serce wypełnia! Czyżbym ja może mogła przeżyć to wszystko, w czem bezustannie wszystkie moje siły skupione, czyżbym była w stanie prowadzić spokojne i obojętne życie! Nie! Nigdybym się nie mogła przyzwyczaić do życia tak czczego i tak bez treści.

Wszyscy ludzie zauważyli zupełną zmianę w mojej istocie, postępowaniu mojem i osobie. Mówiła o tem ze mną przeorysza, z początku surowo a potem z niejakiem wymiarkowaniem. Com jej odpowiedziała, nie wiem. Zdaje mi się, żem się z wszystkiego wyspowiadała. Nawet najsurowsze mniszki mają litość nademną, i ta je skłania, by mi okazywać współczucie i zmiłowanie. Wszyscy są wzruszeni moją miłością, tylko Ty jeden nie przestajesz być całkiem obojętny, a jeżeli piszesz, to nic prócz zimnych listów, pełnych wiecznych powtarzań, połowa papieru niezapisana, tak, że całkiem ordynarnie pokazujesz, jak utęskniony Ci koniec.

Dona Brites męczyła mnie niedawno tak bardzo, by mnie z mego pokoju wyciągnąć, a ponieważ myślała, że toby mnie mogło rozerwać, poprowadziła mnie na spacer na werandę, skąd można widzieć bramy Mertoli. Jak tylko tam weszłam, opadł mnie straszny ciężar bezlitosnych wspomnień, tak, że całą resztę dnia przepłakałam.

Zaprowadziła mnie z powrotem do pokoju, gdziem się rzuciła na łóżko i myślałam o tem, jak nikłe są widoki, że mogłabym znowu kiedykolwiek powrócić do zdrowia. To wszystko, co się tu robi, by mnie pocieszyć, zaostrza moje cierpienia, a nawet środki lecznicze są dla mnie tylko dalszą przyczyną męczarni.

Tam widziałam — ach jak często — jakeś przechodził z postawą i wejrzeniem, które mnie oczarowały, i przy tem oknie stałam onego nieszczęsnego dnia, kiedy poraz pierwszy uczułam pierwsze oznaki mej zgubnej miłości.

Zdawało mi się, jakobyś się starał mnie się przypodobać, pomimo, żeś mnie jeszcze nie znał. Byłam pewna, żeś mnie zauważył między wszystkiemi, z któremi byłam razem, a jakeś przystanął, wyobraziłam sobie, żeś zapragnął, bym Cię dokładnie ujrzeć i całą Twoją zręczność i śmiałość, z jaką konia ostrogami wspiąłeś, podziwiać mogła. Byłam wylęknioną, gdyś go zmusił do wzięcia ciężkiej przeszkody. Jednem słowem, czułam się nagle silnie opanowaną przez wszystko, coś robił, już wtedy czułam, że nie jesteś mi obojętny, a wszystkie Twoje czyny i zabiegi odnosiłam do siebie.

Znasz aż nadto dobrze ciąg dalszy tego, co się tu rozpoczęło, ale chociażbym nie potrzebowała Cię oszczędzać, nie powinnam wywoływać

w Tobie wspomnień, z lęku, by Cię nie obciążać większą jeszcze winą, jaka jest w rzeczywistości — o ile to wogóle byłoby możliwem — a pozatem, aby nie być zmuszoną czynić sobie wyrzutów, że robiłam sobie tyle daremny trud, by Cię zmusić, abyś mi pozostał wierny.

Nie chcesz nim być, nie! Jakżebym zresztą mogła spodziewać się od mych listów i oskarżeń tego, czego miłość moja i moje oddanie się wobec Twej niewdzięczności zdziałać nie zdołało?

Aż nadto jestem przeświadczona o mojem nieszczęściu. Twoje niesprawiedliwe postępowanie nie pozwala mi ani na jedno mgnienie oka wątpić; odkąd mnie porzuciłeś, niema nic, czegobym nie była zmuszona się lękać.

Czyżbym ja miała być sama jedna, która się Tobą zachwyca, dlaczegóżby nie miało być innych jeszcze oczu, które Twój blask oślepił? Zdaje mi się, że nie zasmuciłoby mnie to, gdyby inne uczucia moje własne poniekąd usprawiedliwiały, pragnęłabym nawet, byś wszystkie kobiety we Francyi w zachwyt wprawił, a żadna Cię nie kochała, i Tobie każda obojętną była. To jest śmieszna, niemożliwa myśl, wiem o tem dobrze. Ale odczułam aż do uprzykrzenia, żeś nie jest w stanie wywzajemnić się jakąś większą stałością, i że mógłbyś o mnie bez wszelkiej obcej pomocy zapomnieć, nawet nie potrzebowałaby Cię do tego zmuszać nowa miłostka. A może pragnęłabym jednakowoż, byś miał jakiś rozumny powód; byłabym wtedy co prawda nieszczęśliwszą jeszcze, Ty jednakowoż mniejszą winą obarczony.

Jest mi jasnem, że cały Twój czas strawisz we Francyi bez niezwykłych rozrywek, ale w wolności i swobodzie. Pozostaniesz tam, bo czujesz się zmęczony po długiej podróży, opływasz w wygody i lękasz się, że nie możesz wtórować mej rozżagwionej miłości.

O, zaiste, nie masz się czego mnie lękać! Będę już zadowoloną, jeżeli Cię raz na jakiś czas ujrzę i jak tylko wiedzieć będę, że mieszkamy w tym samym kraju.

Ale może całkiem się mylę, a inna kobieta przykuje Cię silniej do siebie twardą i zimną pogardliwością, aniżeli ja zdołałam tem wszystkiem, w czem woli Twej powolną byłam?

Czyż mogłoby to być możliwem, że złe obchodzenie się z Tobą mogłoby Cię silniej rozpalać?

Ale zaczem odważysz się rzucić w rzeczywiście wielką namiętność, to pomyśl o tych bezgranicznych męczarniach, które znoszę: o moich niepewnych zamysłach — moich przeskokach uczuć, o całym wybujałym

bólu moich listów, o mojej naiwnej ufności i mojej rozpaczy, o mojej tęsknocie i zazdrości.

W jakie nieszczęście samochcąc się wtrącisz!

Błagam Cię i zaklinam, byś przykład, który mój stan daje, wziął sobie do serca — na wszelki wypadek będzie Ci to nauką i wielką korzyścią to wszystko, co ja w strasznem cierpieniu przeżywam.

Przed pięciu czy sześciu miesiącami zrobiłeś mi przykre zwierzenie, opowiadałeś bardzo szczerze, że kiedyś kochałeś jakąś damę w Twoim kraju. Jeżeli to ona Ci jest przeszkodą, byś mógł wrócić do mnie, to powiedz mi tylko bez ogródek, całkiem mnie nie oszczędzaj, aby skończyła się ta męka, która mnie pożera. Jeszcze tli we mnie i podtrzymuje mnie słaba nadzieja, ale jeżeli i ona jest tylko ślepą ułudą, to milszem mi zaiste, całkiem ją stracić, a z nią razem i siebie.

Przyślij mi jej wizerunek i jeden z jej listów! Opowiedz mi wszystko, co Ci mówiła! Może w tem znajdę ukojenie albo też powód do strasznieiszych jeszcze cierpień. Nie jestem w stanie w dalszym ciągu żyć w ten sposób, a niema żadnej zmiany, któraby mi nie była dobrodziejstwem.

Pragnęłabym również mieć wizerunki Twego brata i Twojej bratowej. Wszystko to, co dla Ciebie przedstawia jakąś wartość, jest mi drogiem. Czuję, jakby to wszystko, co się do ciebie odnosi, całkiem mnie ochłonęło: sobą samą przestałam już zupełnie rozporządzać.

Mam chwile przywidzeń, iż mogłabym zrzec się samej siebie do tego stopnia, że mogłabym w poddańczej pokorze być służebnicą tej, którąbyś Ty pokochał. Tak się czuję zmiażdżoną Twojem złem i wzgardliwem postępowaniem, że czasami nie ośmielam się nawet o tem pomyśleć, że miałabym przecież prawo być zazdrosną, a mimo to Ci się nie obmierzić. I myślałam, że popełniam największą niesprawiedliwość, na jaką sobie pozwolić mogłam, gdy Tobie wyrzuty robię. I aż zbyt często przekonywam się sama o tem, że nie wolno mi mówić w gniewie o uczuciach, które Ty odczuwasz.

Jest tu oficer, który już długo czeka na ten list. Z całą mocą postanowiłam sobie tak pisać, abyś mógł czytać i nie czuł się zrażony, ale wypadło inaczej: zbyt głupio. Najlepiej, że zakończę.

Ach, nie czuję się dość na siłach, by się do tego zmusić. Zdaje mi się, jakbym z Tobą mówiła, kiedy do Ciebie piszę, że jesteś w jakiś sposób razem ze mną.

Gdy następnym razem pisać Ci będę, to list mój nie będzie ani

tak długi, ani tak przykry. Możesz ten list spokojnie otworzyć w zaufaniu na to, co Ci tu mówię. To jak najzupełniejsza prawda, że nie powinnam mówić z Tobą o miłości, która Ci obmierzła, i odtąd już nigdy tego nie zrobię.

Teraz za kilka dni będzie rocznica, kiedy Ci się po raz pierwszy bez upamiętania oddałam, nie mając względu na nic. Twoje uczucia wydawały mi się gorące i stałe, i nigdy nie byłabym w stanie pomyśleć, że miłość moja stanie się dla ciebie tak niemiłem uprzykrzeniem, że będziesz zmuszony przedsięwziąć podróż pięćsetmilową i wystawić się na wszelkie niebezpieczeństwa morza, by mnie tylko odbiedz. Niema człowieka, od któregobym zasłużyła na podobny postępek. Przecież musisz sobie przypominać, jak byłam skromna, jak zmięszana i wstydliwa; ale Ty nie chcesz sobie przypominać tego wszystkiego, coby Cię mogło obowiązywać do kochania mnie wbrew Twej woli.

Oficer, który ma Ci ten list doręczyć, każe mi powiedzieć po raz ostatni, że dłużej czekać nie może.

Och jak mu spieszno! Z pewnością i on porzuca tu jakąś dziewczynę.

Bądź zdrów! Więcej mnie kosztuje, list ten zapieczętować, aniżeli Ciebie kosztowało mnie porzucić — może na zawsze. Bądź zdrów!

Nie ośmielam się obsypać Cię tysiącem tych pieszczotliwych imion, ani oddać się bezpamiętnie moim uczuciom. Kocham Cię tysiąc razy więcej, aniżeli moje życie i tysiąc razy więcej, aniżeli jestem wstanie to sobie uświadomić. Och, jak jesteś mi drogi i jaką mękę mi zadajesz! Nie piszesz mi — nie mogłam się powstrzymać, żeby Ci tego raz jeszcze nie powtórzyć. I znowu powracam do początku, a oficer pojedzie. Mniejsza o to. Niech jedzie, niech jedzie — piszę raczej do siebie aniżeli do Ciebie. Szukam tylko drogi ratunku, by dla duszy swojej znaleść ukojenie. Ten długi list tak czy tak tylko Cię przerazi. Nawet go nie przeczytasz. Com ja biedna zrobiła, żem musiała zostać wtrącona w takie nieszczęście! Czemuś tak zatruł moje życie? Och, żem ja nieszczęsna nie urodziła się w innym kraju!

Bądź zdrów i wybacz mi! Nie odważam się zakląć Cię, byś mnie kochał. Patrz, jak strasznie spodliło mnie moje przeznaczenie!

Bądź zdrów!

LIST TRZECI.

Co się ma ze mną stać? I co chcesz, abym uczyniła?

Jak daleko czuję się oddaloną od tego wszystkiego, co mi się swego czasu majaczyło! Spodziewałam się, że z wszystkich tych miejscowości, przez które przejeżdżać będziesz, listy od Ciebie otrzymywać będę i to rzeczywiście długie listy. Wierzyłam, że będziesz sycić miłość moją nadzieją, iż Cię znowu ujrzę, i myślałam, że znajdę ukojenie w tem silnem przeświadczeniu, iż mi pozostaniesz wierny. W ten sposób wydawało mi się możliwem, że będę mogła wyżyć bez ostatecznych utrapień. A nawet snułam lekkie plany, by wszystkie siły, jakie jeszcze mam, wytężyć, aby wyzdrowieć, o ile mogłabym zyskać pewność, żeś o mnie już całkiem nie zapomniał. Rozłąkę z Tobą, kilkakrotne zakusy pogrążenia się w praktyce religijnej, lęk, by nie zniszczyć całkowicie tej odrobiny zdrowia przez tyle bezsennych nocy i udręczeń, ta odrobina nadziei Twego powrotu, Twoja ostygła namiętność, ta oziębłość, z jaką się ze mną żegnałeś, odjazd Twój, spowodowany dość nędznymi wybiegami, to wszystko, tysiąc innych równie dobrych jak niepotrzebnych przyczyn, mogłyby mi dać jako tako pewną ostoję, gdybym jej potrzebowała. A jak się okazuje, byłam to ja sama, przeciw której walkę wszcząć musiałam, a z pewnością nie miałam wyobrażenia, jak byłam słabą, ani przewidzieć nie mogłam tego wszystkiego, co teraz przecierpieć muszę.

Ja, biedne stworzenie, do jakiejż litości ja nie mam prawa, skoro nie mogę z Tobą podzielić mego cierpienia, a muszę się samą, samiuteńką widzieć, oddaną na łup mego nieszczęścia!

To przeświadczenie zabija mnie. Umieram z przerażenia, na tę myśl, że Ty przy wszystkich naszych rozkoszach nie odczuwałeś nic z całej istotnej głębi. Och tak, tak. Teraz dopiero widzę, jak fałszywą była Twoja miłostka. Zdradzałeś mnie za każdym razem, gdyś mi mówił, że najwyższą rozkoszą dla Ciebie, być ze mną razem sam na sam.

Jedynie tylko mojej własnej, wytrwałej miłości zawdzięczam całą Twoją miłość i miłosne uniesienie. Na zimno powziąłeś zamiar, by krew

moją do pożaru rozżagwić. Miłość moją uważałeś jako zdobyte zwycięztwo, ale serce Twoje nigdy nie zabiło gorętszym porywem.

Ale nie jestżeś nieszczęśliwy i tak całkiem wyzbyty z wszelkiej uczuciowej delikatności, żeś nie umiał lepiej wyzyskać mojej bezgranicznej miłości? I jakżeż to się stać mogło, że przy takim ogromie mej miłości nie mogłam Ci dać szczęścia do syta?

Z miłości ku Tobie opłakuję niewyczerpane rozkosze, któreś utracił. Co za nieszczęsny los nie pozwolił Ci ich do dna wyczerpać? Och, gdybyś ich tylko był zaznał, z pewnością byłbyś się dowiedział, że są one niewątpliwie więcej warte, jak to zadosyćuczynienie, żeś mnie oszukał, i że stokroć większem szczęściem i głębszą rozkoszą jest kochać z całą namiętnością, aniżeli być kochaną.

Ani nie wiem, czem jestem, ani co czynię, ani czegom jest spragniona. Jestem w strasznej rozterce tysiącem sprzecznych uczuć. Czyż można sobie nędzniejszy stan wystawić?

Kocham Cię do obłędu, a może nawet nie jestem w stanie zmódz mego serca, by zapragnąć, abyś musiał znosić męczarnie również gwałtownej miłości. Samabym się zabiła, a gdybym tego uczynić nie zdołała, umarłabym w udręczeniu, gdybym była pewną, że nigdy spokoju nie znajdziesz, że Twoje życie niczem nie jest prócz rozpaczą i marnością, że płaczesz bez ukojenia, a wszystko Ci jest wstrętnem i nienawistnem. Nie mam dosyć sił, by udźwignąć ciężar własnych cierpień; jakżebym mogła ponieść te, któreby mi Twoje nieszczęście zgotowało, a któreby tysiąckrotnie boleśniej na mych barkach spoczęły?

Ale również nie mogę się do tego stopnia przemódz, bym mogła zapragnąć, abyś nigdy już o mnie nie myślał, i aby całkiem szczerze powiedzieć, jestem do wściekłości zazdrosną o wszystko to, co Tobie radość i wesele sprawia, co Twoje serce zachwyca, o Twoje przyjemności we Francyi.

Właściwie nie wiem, po co ja Ci piszę? Aż nadto widzę, że nic prócz litości dla mnie nie uczuwasz, a ja nie chcę Twej litości. Zła jestem sama na siebie, jeżeli pomyślę, com wszystko Ci poświęciła.

Straciłam dobre imię i cześć moję; naraziłam się na najstraszniejszy gniew mej rodziny, na cały rygor przepisów naszego kraju przeciw zakonnicom i na całą Twoją niewdzięczność, która mi się wydaje być największem z mych wszystkich nieszczęść: a mimo wszystko czuję tak jasno, że moje wyrzuty sumienia nie są szczere, że z całego serca wystawiłabym się na stokroć razy większe niebezpieczeństwa z miłości ku

Tobie, i że odczuwam smutną radość, iż całe moje życie i cześć moją na jedną kartę postawiłam.

Czyż nie było to moim obowiązkiem, oddać Ci to wszystko, co miałam najkosztowniejszego do Twego rozporządzenia? I czyż nie miałabym być zadowoloną, żem zrobiła z tego taki właśnie użytek, jaki zrobiłam? Zdaje mi się nawet, że nie jestem na tyle zadowoloną, jakbym być powinna, z tych wszystkich mych męczarń i mej nieskończonej miłości, chociaż niestety nie jestem w stanie wmówić w siebie, że jestem z Ciebie zadowoloną. Żyję z całą męką złamanych ślubów moich. A czynię wszystko w równej mierze, by życie moje podtrzymać, jak, żeby je zniszczyć.

Umieram z wstydu. Rozpacz moja żyje zatem tylko w moich listach. Gdybym Cię tak przepastnie kochała, jak Cię o tem zapewne już tysiąckrotnie zapewniałam, czyż już dawno nie musiałabym spocząć na marach?

Sprzeniewierzyłam się Tobie, Tyś powinien się na mnie uskarżać. Och, czemuż Ty tego nie czynisz? Widziałam, jakeś odjeżdżał, nie mogę się spodziewać ujrzeć Cię kiedykolwiek z powrotem, a mimo to dyszę jeszcze. Zdradziłam Cię. Z głębi duszy błagam Cię o przebaczenie. Bądź twardy dla mnie! Powiedz, że nie widzisz, aby uczucia moje były dość głębokie. Bądź wybredniejszy, nie dajże się przecież tak łatwo zadowolić. Napisz mi, że wymagasz, iżbym z miłości ku Tobie umarła. Błagam, zaklinam Cię, daj mi tę pomoc, abym mogła przezwyciężyć słabość mej płci i moje wahania rzeczywistym czynem rozpaczy.

Tragiczny mój koniec zmusiłby Cię myśleć o mnie częstokrotnie, wspomnienie o mnie stałoby Ci się drogiem a może tak niezwykła śmierć poruszyłaby Twoje serce.

Czyż to nie daleko więcej warte, jak ten ochłap życia, któryś mi pozostawił?

Bądź zdrów! Och jakbym pragnęła, bym Cię nie była nigdy ujrzała!

Ale jak silnie i głęboko odczuwam nieszczerość w tem pragnieniu! W tym samym momencie, w którym Ci to piszę, czuję jasno, że stokroć razy wolę być nieszczęśliwą i Cię kochać, aniżelibym Cię nigdy ujrzeć nie miała.

Oddaję się pokornie na łup mego przeznaczenia bez szemrania jego wyrokom, bo Tyś jest, który inaczej nie chciał go odmienić.

Bądź zdrów!

Przyrzecz mi, że będziesz odczuwał pełne miłości współczucie ze-

mną, jeżeli umrę z tej udręki, i że miłość moja bezgraniczna wypełni Cię przesytem i odrazą do wszystkiego innego.

Ta pociecha mi starczy, jeżeli taką jest wola przeznaczenia, że mam Cię na zawsze opuścić, nie chciałabym Cię pozostawić j a k i e j ś i n n e j.

Przecież nie będziesz tak strasznie okrutnym, aby chcieć wyzyskać moją rozpacz i zapragnąć dać więcej jeszcze się kochać i tem się chełpić, żeś posiadł największą miłość, jaka kiedykolwiek na świecie istniała.

Bądź zdrów — raz jeszcze!

Piszę Ci zbyt długie listy, wiem o tem dobrze. Nie oszczędzam Cię dostatecznie. Proszę Cię — wybacz mi — i ośmielam się tuszyć nadzieję, że okażesz się trochę względnym dla biednej, obłąkanej istoty, która, jak wiesz, nią nie była, zanim Cię kochać poczęła.

Bądź zdrów!

Coś mi mówi, że za często Ci piszę o tem, jak mi to całe życie jest nie do zniesienia. Z całego serca dziękuję Ci za rozpacz, którą na mnie zepchnąłeś, a nienawidzę spokoju, w którym żyłam, zaczem Cię poznałam.

Bądź zdrów!

Moja miłość rośnie z każdą chwilą, która ubiega!

Och, jak dużo miałabym Ci jeszcze do powiedzenia!

Stanisław Przybyszewski.




621

Droga do „Salome".

Spoglądając na muzykę po Wagnerze, trudno nie zauważyć piętna, jakie na swoich następcach wycisnął mistrz z Bayreuth. Wybitniejsi kompozytorowie niemieccy, jak Humperdinck, Max Schillings, Hans Pfitzner, Bungert, mało wprowadzają pierwiastku indywidualnego do opery, lub dramatu muzycznego; siła tradycyj wagnerowskich nie pozwala się wydobyć z pod duchowego jarzma antenata, i czy to w treści samej, czy w muzyce spotykamy naśladownictwo, lub niewolnicze wzorowanie się na jego zasadach. Literatura wagnerowska panuje wybitnie, wszechwładnie; niemcy i francuzi wzajem się prześcigają w ogłaszaniu najróżnorodniejszych dzieł i traktatów o sztuce Wagnera. Niepodobna wyliczyć — naturalnie po za kilku bardzo znanemi — tego ogromu książek, artykułów, rozrzuconych po pismach, broszur, etc. jej poświęconych. Walka o Wagnera trwa w Paryżu przez długi szereg lat, aż do roku 1899, w którym po raz pierwszy wykonano „Tristana i Izoldę" w c a ł o ś c i i n a s c e n i e, pod dyrekcyą Lamoureux w Théâtre Nouveau. W roku tym dzieło Wagnera, po przełamaniu wielu przeszkód, częstokroć politycznej natury, odniosło ostateczne zwycięztwo we Francyi i w całej Europie. Wagner zajmuje powoli stałe miejsce na scenach europejskich.

Z zajęciem miejsca na scenie, geniusz Wagnera przechodzi i w inne

sztuki; jego ideały i pojęcia zapanowują nad światem. W Niemczech szczególniej przyczynia się do tego rozpowszechnienie dzieł literackich Wagnera. Są to „Opera i dramat“ (nap. w r. 1851), dzieło, w którem Wagner mniej metafizycznie, a bardziej pozytywnie wypowiada swoje pomysły reformatorskie; „Beethoven“ (1870), dla zrozumienia którego pożądaną jest bliższa znajomość niektórych rozdziałów Schopenhauerowskiego dzieła „Świat jako wola i wyobrażenie“. „Beethoven“ jest poniekąd dopełnieniem i wyjaśnieniem metafizyki muzyki Schopenhauera, wyjaśnieniem, koniecznem o tyle, iż wielki filozof — inicyator, nie będąc sam fachowym muzykiem, postawił pewne punkta nie dość jasno. W „Beethovenie“ i późniejszych dziełach (np. Religia i sztuka) Wagner coraz bardziej zbliża się w poglądach do Schopenhauera, i poniekąd staje się głosicielem jego pomysłów.

Dla dzisiejszego myśliciela konieczną jest i pożyteczną znajomość dzieł literackich Wagnera; raz, jako dalszy rozwój myśli Schopenhauera, po drugie, jako zapowiedź i przeczucie wielu dzisiejszych objawień sztuki. Pewną niejasność i nierówność oraz chaotyczność w traktowaniu przedmiotu wynagradza bogactwo i oryginalność światopoglądu.

Z daleko większą świeżością i pewnością pomysłów rozświetla Wagner niektóre zawiłe zagadnienia z dziejów sztuki, literatury i filozofii, niż zawodowi znawcy, biorący rzecz zbyt ściśle, szkolarsko i pedantycznie.

W dramacie muzycznym zdoławszy połączyć w jedną całość muzykę, poezyę, malarstwo i rzeźbę, Wagner osiąga niebywałą dotąd siłę wyrazu. Teksty jego dramatów muzycznych, to treść wielkiej ludzkiej tragedyi. Nadzwyczajna plastyka momentów dramatycznych „Tristana“ i „Nibelungów“ pasują kompozytora na wielkiego malarza i rzeźbiarza, i zarówno muzyk, jak dramaturg, poeta czy malarz odczują tę potęgę twórczości, kształtowania i ekspresyi.

Przejąwszy siłę Beethovena, a romantyzm Webera, nadawszy swoim bohaterom posągowość postaci, stworzonych przez Glucka, Wagner pogłębia i wysubtelnia uczucia miłosne, sięga do najskrytszych tajników duszy, wydobywa z orkiestry takie wybuchy namiętności, takie paroksyzmy szaleństwa, jakich możliwości i istnienia nikt z poprzedników nie domyślał się nawet. Do Wagnera opiewano poprostu miłość jako uczucie, smutne lub wesołe; specyalnej, indywidualnej mowy miłości w muzyce nie było. Meyerbeer pierwszy w tym kierunku uczynił krok naprzód, wyodrębniając muzycznie duety miłosne w „Hugonotach“, „Afrykance“; ten wielki kuglarz w historyi muzycznej zdobył się na prawdziwie szczere wybuchy

namiętności w duecie z aktu czwartego Hugonotów; również w Afrykance", w ostatnim duecie Vasco de Gamy i Seliki wzniósł się na wyżyny prawdziwego artyzmu.

Meyerbeer był dla Wagnera bezwarunkowo pierwowzorem, lecz Wagner nadał miłości siłę wiecznego pragnienia wszechbytu — śmierci. W „Tristanie i Izoldzie" sprawdziły się idee Schopenhauera o metafizyce muzyki. Wagner dał jego teoryom życie i najszczytniejszy ich wyraz. W wielkiej, bohaterskiej miłości Tristana, w pragnieniu Izoldy, pokazał, umiejącym słuchać, najwyższe i najprzepastniejsze tajnie tragedyi serca ludzkiego. W akcie drugim, w duecie miłosnym słyszymy nawet te szepty miłosne, te skargi i nawoływania bolesne krwi, o których się nie mówi głośno, jeśli się nie chce zbrukać świętego uczucia miłości.

Wagner jest twórcą mowy miłosnej w muzyce.

W dziele Wagnera znajdujemy coś więcej: odbicie całego wogóle tragizmu życia ludzkiego, jego upojeń i upadków, rozkoszy i śmierci (Tristan), najstraszliwszego strącenia z nieba (Zmierzch bogów) i najwyższego tryumfu ducha (Parsival). Wagner zrozumiał, iż nie byle jakie fakty historyczne, z akcyą mniej lub więcej dramatyczną, lecz myt narodowy ma znaczenie dla wielkiej tragedyi wszechludzkiej.

Nie wszystkie przecież wydarzenia historyczne były koniecznością i potrzebą narodów, lecz często wynikały z osobistych intryg jednostek stojących na czele narodu, ludzi przez tradycyę uprzywilejowanych, — ztąd nikłość i bezprzyczynowość niektórych wypadków historycznych i to, że mają one dziś znaczenie zaledwo kroniki przeszłości. Tylko myty narodów są odbiciem duszy narodowej. Dlatego to wielkie walki i zdarzenia przełomowego w dziejach znaczenia, wypływające z potrzeby narodu, z jego duszy, charakteru, usposobienia, skłonności przewodniej, stają się legendami, a wreszcie po wiekach mytami (tak powoli przetwarza się w legendę i myt postać Napoleona we Francyi).

Wagner, myśląc o teatrze narodowym, tworząc dla tegoż teatru trylogię Nibelungów, wiedział, jakim ma być dramat narodowy, zrozumiał w czem jest odbicie psychy narodowej.

Stworzywszy zaś „Śpiewaków norymberskich", jeszcze głębiej, jeszcze przenikliwiej i subtelniej sięgnął do duszy niemieckiej. Pojawienie się więc jego było jednym z najważniejszych faktów w historyi plemienia germańskiego.

Niestety, niemieccy następcy Wagnera, w większości swej, bardziej zrozumieli zewnętrzną, niż wewnętrzną stronę dramatu wagnerowskiego. Posiadłszy dzięki jemu bogate środki techniczne orkiestry, stosują je często do tematów błahych, mało znaczących, wznosząc się bardzo rzadko zaledwie do pomysłów pokrewnych Wagnerowi. Taki np. „Pfeifertag" Schillingsa jest naśladownictwem „Meistersingerów", tylko, że u Wagnera śpiewają a u Schillingsa „gwiżdżą"! Na wyróżnienie z pośród oper po-Wagnerowskich zasługuje legenda dziecięca Engelberta Humperdincka, a choć muzyka „Jasia i Małgosi" ujawnia wszędzie silny wpływ Wagnera, lecz użycie tematów ludowych, niemieckich piosneczek dziecinnych, z nadzwyczajnym dowcipem, oryginalny pomysł libretta opery, dają tej operze znaczenie pierwszorzędne, jako pierwszej i jedynej w tym rodzaju. I wielka szkoda, iż Humperdinck nie prowadził pięknego dzieła dalej. Ostatnia jego opera, pisana już nawet pod bardzo wielką sugestyą oper francuzkich i włoskich, zatytułowana: „Małżeństwo przeciw woli", wskazuje wyraźnie na ustępstwa poczynione panującej modzie.

Opera niemiecka po Wagnerze nie daje nam absolutnie nic nowego; geniusz twórcy Nibelungów przytłoczył na długie lata indywidualność niemieckiego kompozytora, i choć niemcy piszą dużo muzyki i o muzyce, ale jest to kręcenie się w kole zaczarowanem; czarodziejem — mistrz w Bayreuth. Przerabianie na wszelkie możliwe sposoby jego idei i muzyki staje się w końcu nudnem bredzeniem geniuszów bez skrzydeł. Znaleść już dziś można twórców łokciowych Kanonów piękna, którzy za kres, za ostatnią granicę twórczości muzycznej postawili Wagnera. Z teatru w Bayreuth zrobiono takież same przedsiębiorstwo widowiskowe, jak z wszystkich innych scen, spaczywszy naturalnie pierwotną ideę Wagnera. Bayreuth jest dziś dostępnym tylko dla bogatych snobów; kult dla mistrza obrócono w znacznej części na „sztukę wyciągania pieniędzy" i chyba nigdy nie było takiego zmateryalizowania w świecie artystycznym niemieckim, jak dzisiaj. Coraz częściej się zdarza, że wartość sztuki obliczana jest na... marki, i w tem czai się wielka klęska moralna dla całej sztuki niemieckiej.

I zdaje się, że zabrakłoby nowych haseł dla muzyki niemieckiej, gdyby nie Ryszard Strauss. Imię jego budzi z uśpienia oczarowane muzyką Wagnera umysły. Około roku 1891, kiedy to wykonano po raz pierwszy „Śmierć i wyzwolenie", pod dyrekcyą Hansa Bülowa, poczynają niemcy szukać nowych dróg i nowych form muzycznych. Pogodzenie się stronnictw, spowodowane śmiercią Wagnera było chwilowem zawiesze-

niem broni, po którem imię Ryszarda Straussa budzi nowe niepokoje i zatargi. Teraz walczą już w imię tradycyi Wagnera.

Poemat Straussowski to wyzwolenie z dawnych form symfonicznych.

Symfonij programowych Berlioza, „Symfonii fantastycznej“, „Romea i Julii“, „Requiem“, nie można jeszcze uważać za odchylenie od dawnych kształtów symfonii, reforma zaś Liszta nie znalazła oddźwięku, prawdopodobnie dla tego, że ogół, przyzwyczajony widzieć w Liszcie wielkiego pianistę, nie chciał w nim uznać wielkiego kompozytora. Dopiero pojawienie się na widowni Ryszarda Straussa rozświetliło poniekąd stanowisko Liszta. Sposób jednak, w jaki Strauss rozwija poemat, odrzucając wszystko, co było przestarzałem, jego nadzwyczajny dramatyzm i patos szczery, zgoła nie dantejski, jak u Liszta, i dramatyczna opisowość, — występują po raz pierwszy w poemacie. Po raz pierwszy też mamy przed sobą poemat symfoniczny w tak wielkiej, rozwiniętej postaci, oraz tak bogate środki techniczne. I nowe są też jego treści i wartości.

W „Przygodach sowizdrzalskich“ Strauss występuje jako mistrz humoru i dowcipu w muzyce, i podziwiać trzeba niezwykłą lekkość i charakterystykę w opisowości figlów Dyla. I zdumiewającem też jest, jak Strauss z małego temaciku Eulenspiegla wysnuwa cały poemat; kiedy po potężnych akordach zwiastujących śmierć (str. 55 i 56 part. ork.) pojawia się mały temat Dyla, to we wrażeniu, którego wówczas doznajemy, już niema śmiechu; temat, ten wykonywany przez mały klarnet, na tle potężnych akordów śmierci, brzmi żałośnie, jak usta wykrzywione bolem. Wkrótce zjawia się i śmierć sama; temat brzmi: „Der Tod!“ w klarnecie temacik sowizdrzała wspina się do góry, „sowizdrzał wchodzi na szubienicę“ (str. 58). Słychać zgrzyt w dętych instrumentach, — to hak szubieniczny jęknął pod ciężarem biednego sowizdrzała; jeszcze jeden ciężki oddech i ciało, drgnąwszy konwulsyjnie zawisa, a potem — wszystko ucicha. Obojętnie i chłodno zjawia się wtedy epilog, oparty na temaciku Dyla: melodya brzmi nam obco, jak pożółkła kartka z kroniki i niby nauka moralna.

— Za co powieszono Dyla? — Czy za jego dowcipne żarty? — Nie! — za to że poważył się ośmieszać pewne uświęcone tradycyą głupoty. Ten zwrot tragiczny w wesołym poemacie jest jego najpiękniejszym momentem.

Rok 1896 przyniósł „Zarathustrę“, „Tondichtung frei nach Nietzsche“. Tem omówieniem chciał oczywiście Strauss dać do zrozumienia słuchaczom, iż bynajmniej nie pragnie tłomaczyć filozofii Nietz-

schego na język tonów. Poemat ten bardziej niż inne poematy tego autora jest poematem czysto muzycznym. Niezwykłe piękności symfonii Zarathustry, tak dobrze dziś znane ogółowi, zdają się malować własne, osobiste myśli Straussa o Nietzschem i uczucia, jakie dlań żywi.

W „Don Kiszocie" znowu Strauss znakomicie zastosowuje formę waryacyi. Tematy Don Kiszota i Sanszo-Panszy, ukazując się w coraz to zmienionej postaci, charakteryzują dosadnie różne sceny i epizody wielkiego romansu Cervantesa, i w tym kunszcie charakterystyki zapędza się Strauss tak daleko, iż nie cofa się przed największemi trudnościami i każe np. instrumentom naśladować beczenie owiec — ku wielkiej szyderczej uciesze publiczności; ale Straussowi wolno mieć „dziwaczne pomysły", może on być dziwacznym, bo potrafi.

— „Życie bohatera".

Twórca, nękany przez krytykę i zawistnych, musiał stoczyć walkę, opędzić się natrętom. — Przedziwnym tematem Bohatera rozpoczyna się poemat, poczem głosy coraz to nowe wchodzą jedne za drugimi, splatając się w przebogatą tkaninę muzyczną. Niby cudny obraz roztwiera się przed nami „Myśl Bohatera"; a wstęp do tego życia jest jednym z najbardziej wzniosłych poematów w muzyce; wstęp ten jest sam w sobie całym poematem i zadziwiającem w nim brzmienie orkiestry. Niektórzy widzą tam wyrafinowany koloryt orkiestrowy, powiedziałbym jednak, iż tu nie tyle koloryt stanowi o przedziwnem, szczególnem brzmieniu, ile wielość jednocześnie brzmiących melodyj. Następuje miejsce „o przeciwnikach", malujące jaskrawemi farbami krytyków autora, pełne pisku i krzyku, które zdają się przygłuszać i przedrzeźniać wszystko, co jest prawdziwie pięknem; to wrogowie chcą ośmieszyć dzieło Bohatera, i w rzeczy samej przez dłuższy czas nie słychać nic, prócz obmierzłych urągań, lecz po chwili wynurza się temat Bohatera, tak pełny bolesności i napięcia, że czujemy, iż jest to moment przełomowy, walki z samym sobą, moment przezwyciężenia samego siebie. Istotnie, po dłuższem zmaganiu się z sobą dwóch tematów: Bohatera i przeciwników, wypływa temat pełen humoru i ironii; bohater pragnie walki, walki otwartej!

To zaledwo kilka pierwszych z brzegu linij, najbardziej charakteryzujących ideę twórczą Ryszarda Straussa. W całości zaś jest ona dziwna i nieuchwytna, pełna zdumiewających kontrastów. Obok momentów najwyuzdańszego humoru, spotykamy partye przestraszające powagą i cudownością. Twórczość ta lubuje się w największych przeciwieństwach i przeciwnościach, prawdziwa muza schyłkowa wieku, kochającego zarazem wielkość Ba-

cha i Beethovena; duch wznoszący się do zawrotnych wyżyn od zgrzytów i brzydot tego padołu płaczu.

Gdy poczęto mówić, że Strauss pisze „Salome“ według Oskara Wilde'a, uznano ogólnie, że to temat jakby przeznaczony dla Straussa, i niepodobna było wyobrazić sobie innego twórcy muzyka dla tej śmiałej i potężnej tragedyi angielskiego „wyrafinowańca“.

Jako opera zajmuje „Salome“ zupełnie osobliwe stanowisko; trudno ją wyprowadzić z oper poprzedników, lub nawet z dramatu muzycznego Wagnera. Rodowód jej to bezwarunkowo poematy symfoniczne samego Straussa. Czyli, że „Salome“ jest również wielkim poematem muzycznym, ale rozgrywającym się na scenie! Nie chciejmy znów przez to rozumieć, że jest to muzyka symfoniczna w dawniejszem tego słowa znaczeniu; chyba bowiem niema opery, bardziej wstrząsającej dramatyzmem a tak mieniącej się kontrastami, jak „Salome“ — jednak pierwowzoru „Salome“ szukać należy dopiero w ostatnich poematach Straussa.

Strauss, dramatyzując poemat symfoniczny („Till Eulenspiegel“, „Zarathustra“, „Heldenleben“) mógł w „Salome“ swobodnie rozwinąć przepych środków dramatycznych i instrumentalnych; żaden temat chyba nie nadawałby się do straussowskich zygzaków, gwałtownych przejść z harmonii do najstraszliwszych kakofonij, jak temat Oskara Wilde'a. Te same środki muzyczne Straussa, które czynią w muzyce symfonicznej wrażenie ekscentryczności, w dramacie występują jako arsenał zupełnie naturalny i usprawiedliwiony. Dla pochopnych przeciwników muzyki programowej „Salome“ mogłaby być kluczem do twórczości Straussa. Genialny poemat Wilde'a znalazł sobie rówieśnego kompozytora i tak się z nim sprzągł, że dziś trudno sobie wyobrazić Salome bez muzyki Straussa. Wilde'owska perwersya, subtelne cienie erotyzmu Salome, których najbardziej wyszukanemi słowami wyrazićby nie podobna, znalazły w tej muzyce swoją wymowę. Przypomnijmy, co się powiedziało o Tristanie i Izoldzie, a sam przez się nasunie się domysł i wniosek, że Strauss jeszcze dalej pchnął naprzód wyraz muzyczny miłości. Jakoż, w malowaniu obłędnych, straszliwych nienaturalnych pragnień i pożądań miłosnych histerycznej księżniczki, zdobywa on niebywałą dotąd, niezwykłą moc ekspresyi muzycznej. Z całą gwałtownością i nieprzebłaganie ciska swój orkan wyuzdanych uczuć. Nie oglądając się na żadne prawidła estetyki, na żadną etykietę piękności muzyki — używa, gdy tego potrzeba, najdzikszych dysonansów, orgią tonów odurza i oszałamia słuchacza. A jednak orgia ta

brzmi naturalnie, albowiem Salome jest taką: jej opętania erotycznego nie można porównywać z namiętną, ale czystą miłością Izoldy albo Brunhildy. Salome, ten typ pogańskiej hetery, rzadko się wznosi do subtelniejszych uczuć miłosnych, Salome pragnie szaleć, upijać się miłością, i całe otoczenie szaleje; Herodyada, wściekła samica, nie mogąc zadowolnić swych chuci, wietrzy wszędzie ofiary i krew pić pragnie; Herod, czerwony król, upijający się ze strachu przed karą za mordy i kazirodztwo, przeczuwa w Salome swoją krew i dlatego tak jej pożąda.

Pośród tych ludzi-zwierząt czysta postać Narrabotha bieleje jak lilia, a straszliwy w swym fanatyzmie Johanan jak fatum. Wyroczne i miażdżące są tematy proroka i nawet kiedy Salome trzyma już na srebrnej misie głowę Johanana, fatalistyczny fluid krąży w powietrzu, ażeby wreszcie zdruzgotać i samą księżniczkę. Ogromnie w genialnem odtworzeniu tej fatalności pomogła twórcy górna nadziemskość, abstrakcyjność, którą otchnął niektóre swe pomysły muzyczne. W scenie końcowej, tematy Jahanana i cysterny brzmią jak sądne odgłosy z zaświata, a grozy pełen, straszliwy temat zaziemski zdaje się wciskać w mózg Salome i doprowadza Heroda do obłędu.

Lecz Salome mieni się czysto muzycznemi pięknościami. Nie zapomniane jest wrażenie samego początku, kiedy niby subtelna pajęczyna rozpina się przed nami obraz na tarasie pałacu Herodowego, kiedy miłosny niepokój i drżenie napełnia cały przestwór. Jakże tkliwie, choć namiętnie, dźwięczą słowa rozkochanego Narrabotha! Fala muzyki podnosi się i opada jak cudna pierś dziewicza. Dziki zgiełk, dochodzący z sali biesiadnej Heroda, przerywa rozkoszne odurzenie; wchodzi Salome, podniecona, zdenerwowana zachowaniem się Heroda, a wraz z nią jej temat pełen rytmicznego niepokoju. Z cysterny przygrzmiewa głos Johanana; prorok rzuca klątwę na występnych, zapowiada przyjście tego, który zgładzi grzechy świata. Klasyczna powaga w tematach proroka i wielka ich potęga pociągają księżniczkę ku cysternie, której temat wije się głęboko w basach jak wielki wąż. Księżniczkę niepokoi prorok; nie jest on jak inni mężczyźni; on nie pożąda Salome; jest czarnym jak jego więzienie, a pociągającym jak otchłań.

Głosu gromiącego córa królewska nie rozumie, wie jednak, że on przeklina jej matkę i ją samą, Salome, pożądaną, upragnioną przez wszystkich. Księżniczka chce widzieć Johanana, prosi o to i zaklina Narrabotha, rzuca nań urok, rozkochanego podnieca obietnicami, aż wreszcie ten, nie mogąc dłużej wytrzymać czaru księżniczki, rozkazuje przyprowadzić Jo-

hanana. Wśród rozbrzmiewających fanfar tematu proroctwa, zjawia się Johanan. Niezwykle wzniosłe są jego przepowiednie i pięknym jest kontrast, który tworzy spokojna, jakby spiżowa muzyka Johanana z muzyką rozszalałej Salome. Tutaj Strauss dowiódł, jak głęboko czuje dramat i jak niezrównanie ujmuje charakter oddzielnych postaci. A nadto przez umiejętne stosowanie siły dynamicznej osiąga znakomite stopniowanie siły dramatycznej. Oto przez całą rozmowę księżniczki z Johananem aż do odejścia proroka mamy jedno długie wielkie crescendo, i dopiero, kiedy Chrzciciel, przeklinając Salome, znika w lochu, orkiestra w pełnej sile rozbrzmiewa tematami Johanana i Salome.

Śród gawiedzi teatralnej przysłowiowymi się stały t. z. dysonanse Straussa; lecz to nie one składają się na ów wielki niepokój i owo nerwowe naprężenie w muzyce „Salome". Działa tu nie nadmiar dysonansów i efektów orkiestrowych, lecz sama rytmika tematów, jak również łączenie jednoczesnych tematów o rytmice częstokroć różnorodnej. Dysonansowy temat cysterny, dysonanse umyślne w partyi Heroda, kakofonie w kłótni żydów, to jedyne dysonanse umyślne, nie mające przygotowania, ani następnego rozwiązania. Inne miejsca, okrzyczane jako pełne dysharmonii, właśnie nie należą bynajmniej do wyszukanych kakofonij, lecz wypływają poprostu z oślepiającego bogactwa polifonii. Przeciętny meloman, przyzwyczajony do muzyki homofonicznej, nie znając absolutnie wielkich dzieł Bacha, ostatnich kwartetów Beethovena doszukuje się w muzyce Straussa dysonansów nawet tam, gdzie ich w rzeczywistości niema; wirtuoz salonowy nie rozumie, że polifoniczna, orkiestralna muzyka Straussa nie nadaje się do grania w romantycznym five o'clocku na fortepianie i że tylko różnorodność kolorytu orkiestrowego pozwala na łączenie dźwięków na fortepianie nawet bardzo źle brzmiących. W salonach nie wiedzą, że niektóre pochody głosów, nawet w fugach Sebastyana Bacha, grane nieumiejętnie i zbyt wolno, rażą ucho, a cóż dopiero rozwinięta do takiej zawrotnej mocy polifonia wielkiego dramatu Ryszarda Straussa.

Droga do „Salome" nie przez salon wiedzie. Droga to długa i trudna i ciągnie się przez lat dziesiątki i setki, a krytycy dziennikarscy myślą, że bez jej bliższego poznania, w dwie godziny jednorazowego wysłuchania opery, zrozumieć ją są w stanie, oceniają i gadają.

Jest też to najczęściej tylko owo... gadanie owiec z Don Kiszota.

Berlin-Halensee. *Ludomir Różycki.*

Meduza.

Dramat w dwóch aktach.

Venga Medusa — —
Volgiti indietro, e tien lo viso chiuso,
Che se il Gorgon si mostra, e tu 'l vedessi,
Nulla sarebbe del tornar mai suso.

Dante. Inferno IX.

OSOBY DRAMATU.

Lionardo da Vinci.
Gaspara.
Demela, uczennica i pomocnica Lionarda.
Passi, rzeźbiarz
Luini, Inacho, Crutema — malarze
} uczniowie Lionarda.

Artyści z innych sal pałacu, tłumy z ulicy, szlachta, rycerze, poeci, damy, mieszczanie i t. d.

Rzecz dzieje się w Pawii w epoce Odrodzenia.

AKT I.

Sala książęcego pałacu, zamieniona na pracownię. Lionardo śpi w wysokim fotelu.

GŁOS POZAZIEMSKI.

W tej ciszy mówi do mnie Bóg:

Gdyś wszystkie światy wiedzy zmógł,
Przestałeś być człowiekiem,

Jesteś jak Stwórca, co wie, jak dalekiem
Jest dzieło jego od jego myśli.
Pierzchła twa radość na zawsze,
A zorza twego życia się pokreśli
Tysiącem czarnych, krwawych smug.
Wszystko co stworzysz, choćby najłaskawsze
Muzy przed tobą promiennie szły,
Niosąc twej duszy płód,
Jako dziewięciu księżyców sznur złoty
Wyprzedza dziecięcia ród —
Spowite będzie w osmętne mgły
I bezgraniczne morza tęsknoty.

I odtąd będziesz na świecie sam,
W zaczarowany geniuszu chram
Nie wejdzie nigdy gmin poufały,
Modlić się będzie do twojej chwały
I kornie klękać u spiżowych wrót —
Lecz ołtarz-dusza, lecz ołtarz-cud
Zostanie niewidzialny.
Jak misa Grala,
Tak puhar twojej duszy mszalny
Niechaj dymi ku niebu i w niebie się spala!

A dzieła twoje będą jak Chrystusa ciernie,
Jak szaty jego krwawe i święte drzewo krzyża,
Choć się rozpylą, znikną — pomnożą się bezmiernie,
Każdy kościołek, każda kapliczna nyża
Chełpić się będzie, że ich posiada szczątek,
Lecz będzie to li kłamstwo, oman, złuda.
W nieskończoność się dzieł twych rozwieje początek,
W baśń się przeobłoczni ich pomysł i zmuda,
Zwietrzeją tęcze farb, wypełzną kształtów linie
Tak mocne a subtelne, tak prawe wiekuiście,
Jako wzorowe kwiaty i liście,
Gdy je tajemna ręka przyrody rozwinie.
Sztuka i nauka snuć będą swe domysły,
Jak wyglądały twoje arcydzieła,

Nim się w boską legendę rozprysły,
Jak wyglądałeś ty, nim śmierć wzięła
Twe ciało.

(Lionardo budzi się).

LIONARDO.

Czemu ten sen, co innych skrzepia,
Mnie osłabia i łamie?
Czuję, jak wszechświata niezliczone ślepia
Wpatrzone we mnie, jak gna mię
W bezkresy, w bezbrzeżną pokutę,
Mojej wszechwiedzy zbrodnia.
Za to, żem wykradł piękności kanony
Niechybne, w pęta wiecznych tajni skute,
Że byłem mocą nadludzkiej woli
I nadczłowieczą udręką szalony —
Cicha zgryzota, jak czerw', żre mię co dnia.

(Ponuro przenikając wewnętrzne poruszenia swej duszy).

A może głód to miłości jad sączy,
Abym raz pożarł piękno, gdym je dotąd rodził —
Żądza wzięcia na własność woniejących pnączy
Cudnego ciała?
Spokojnym niby; jak bóg wszechwłady,
Światłom i cieniom rozkazuję górnie,
Zginam w swych ręku tęcze, sperlam na kaskady
Tonów; na płótna kładę Alp śnieżyste turnie,
A jednak jakiś opór, jakaś krnąbrna wola
Czarom moim urąga, z uroków mych szydzi
I śmie być najpiękniejszą z istot...
Piekieł aureola
Strzeże jej boskiej głowy przedemną,
Iskrami gieniuszu ciskam nadaremno,
Jej wzrok nie przestał być gwiazdą zatraty;
Ogniem swoim porusza lawę mojej krwi,
A zimny hołd mistrzowi, klejnoty i kwiaty,
Nieraz bym splótł w pętlicę,
I wyzwolony wściekłością
Tak ścisnął wokół szyi marmurowej,

Aż marmurowe pożółkłoby lice.
Ja, com greckich rzeźbiarzy marmurowe cuda
Głosił jak ewangelię harmonii,
Wszystkie je oddam za jedną pieszczotę jej dłoni
I wszystkie sprzedam za ciepło jej uda.
Ja, którym grodów budował warownie,
Problemom tylu był jak klucz-idea,
Oddam za jedną wzajemności głownię
Mój wszystek żar Prometeja.

GASPARA.

(Wchodzi zakwefiona czarnemi koronkami. Lionardo składa jej niemy ukłon i bierze do rąk wielką paletę. Gaspara zdejmuje woale i staje w czarnej sukni z szerokiem wycięciem, ukazującem śnieżnobiałą pierś. Potem siada nieopodal zasłonionych stalug do pozowania. Sam portret zawsze zostaje widzialnym tylko dla osób, znajdujących się na scenie).

Mistrzowi dziś nie spieszno
Jąć się swej cudnej pracy,
Blady dziś, jakby ucieszną
Przepędził noc?

LIONARDO.

Wilkołacy
Druhami byli mojej pohulanki
I tak mię wymęczyli swoimi karesy,
Że pędzel mi w dłoni dygoce.
Jam zaś ich pytał, gdzie mieszkają biesy,
Gdzie te szatańskie przebywają moce,
Co niewzruszoność dają twej urodzie,
Że się jej siła nigdy nie zachwieje,
Że jak w zaklętym ogrodzie,
Żaden kwiat twojej twarzy nie zadrży, nie zwątleje?
Czyż wieczna cisza nad twej duszy morzem?

GASPARA.

Nie słuszne-ż to i nie sprawiedliwe,
Aby, gdy jeden namaszczon tchem bożym,
Drugi — piękności dzierżył cięciwę,

Co napięta, śmiertelną swą wyrzuca strzałę
W upatrzony cel? Lecz twe serce doskonałe
Trucizn się nie boi,
W koronie geniuszu chodzi jako w zbroi?

LIONARDO.

Strzała piękności twej przeszyła ją na wskroś!
I serce krwawi się
Marzeniem o tobie,
Wynijdź, Gasparo, na miasto i głoś,
Że Lionardo Samson się gnie
I słania w miłosnej chorobie;
Tyle lat na człowiecze się stalił katusze,
Tyle lat się pancerzył mozołem tytanów,
Tak długo dumny był, że upilnował duszę
Od omdleń i osłabień, jadów i omanów,
A teraz wszystkie wrota
Misternie powznoszone, się poddały,
I żywioł oszalały
Wpadł do wnętrza i wściekle się miota.
Kochaj mnie!
Kto inny tak zrozumie
Twego umysłu gracyę,
Kto krew błękitną, kto w twej dumie
Tyle majestatu?
Kto zbożne adoracye?
Kto instynkt dziwny, gdy od ludzi stronisz
Pospolitych? Kto, gdy gonisz
Grotem swych oczów głębie i pieczary
Własnych zamyśleń?
Kto nieprzedajną, niezbłaganą
Surowość artystycznej miary?
Świat mówi, że w koryncklej wazie
Twej duszy zimno, bezofiarno,
A jabym spijał w ekstazie
Każdą jej kroplę nektarną!
I każdy bezcenny atom
Brał bezmiarami zachwytu!

Ja bym twą treść przebogatą
Podniósł do sławy zenitu!
Pomyśl jeno:
Gdyby do dzieł mych zabrakło śpiewu,
Wezmę twych ruchów rytmy upojne,
Eterycznego gdy zbraknie powiewu —
Wezmę uśmiechy dostojne.

GASPARA.

Wiem, że twe moce współbiegną z boskiemi,
Po tworzenia niebie,
Lecz właśnie przez to żadną żądzą ziemi
Nie imam ciebie.
Nie bioręć, nie ogarniam wcale
Ziemskiej miłości pożogą,
Pochłaniam ducha duchem, dziwem, trwogą,
I w hołdzie cała-m, nie w miłosnym szale.

LIONARDO.

Jednak, gdyś pierwsza przebyła mój próg,
Wiedziałaś chyba, że wnosisz piekło razem,
Że nawet patrząc na cię bóg,
Jeszczeby drętwym nie pozostał głazem;
Owinąłby cię rozkochaną chmurą,
Złotymby opadł na twe łono deszczem,
Jak śnieżny łabędź poił się ust purpurą,
A jażbym, słabszy, nie drżał boga dreszczem?

GASPARA.

Słyszałam zawsze, żeś nieścigłym duchem,
Co się nie pęta łańcuchem
Niewieściej władzy.

LIONARDO.

Więc pokusa płocha,
Chęć spróbowania czarów cię przywiodła?
Och nie, — kobiety, co kocha
Choćby tylko kunsztarza duszę, nie ubodła
Płochość tak nizka.

GASPARA.

Rzekłam i błagam:
Czucia moje dla ciebie po wyżach bujają;
Darmo się z duszą zmagam,
Pytam i słucham, żali w niej nie grają
Miłosne struny: milczy, lub mówi — — nie!

LIONARDO.

Więc czemu lśnią mi królewskie ramiona,
Rzęsy marzącym mrużą się opadem,
Czemu ta szyja, dla Wenus stworzona,
I drogich włosów niezdźwigniony dyadem?
Dla kogo chowasz swe piersi dziewicze,
Kogo opleciesz warkoczy lianami,
Komu twych oczów rozpalą się znicze?
Kto się nadzieją — że cię posiadł — mami?

Tyś nie dla kupców, znawców złota,
Nie dla rycerzy — masztalerzy,
Nie dla satrapów, — mistrzów błota,
Im twoja krasa nie zawierzy
Swej tajemnicy mistycznej, wieczystej;
Bowiem, jak piękna dusza żąda
Być docieczoną, uwieńczoną,
Tak cud cielesny, ciało Golkonda
Skarbom swym szuka takiego artysty,
Co by ukrytą w liniach myśl Bożą
Odkrył i odczuł całą ducha zorzą.
Na to ci dano te milońskie biodra,
By je źrenica moja, uniesieniem szczodra,
Opływała jak morzem głębokiem
Pachnący ostrów, bo duch mój cały — okiem,
Zachwyceń pełnem!
Ciebie brać całą — to żyć jak ocean,
To zakląć w jawę rajskiej baśni pean,
Gdzie soki ciała drogą swą nie płyną,
Lecz ją śpiewają na niewidnych harfach,

Gdzie każdy spazm miłosny
Zda się drgać na złoto-mlecznych szarfach
Wieczornych niebios!
Widzisz, jak wiosna Lombardyi sady
Odziała w brzoskwiń hoże rumieńce?
Róże, róże, ni listka, róże, same róże!
Jak sięgnąć okiem, róż i róż myryady —
Taką jest miłość kunstmistrza!
Nie ma tam liści — same kwiaty, kwiaty,
Wszystko osnuwa w poetyczne wieńce,
Wszystka dusza kochanki — dla niego hejnał jeden,
Wszystko ciało — nieprzerwany Eden.
W każdą pieszczotę — czeluść ziemi wkłada,
Całunkiem każdym wżagwia słońc wulkany,
W szepcie miłosnym bachijskie tympany,
W uścisku każdym, zda się, że zagłada;
W każdej sekundzie czucia — nowe ziarna szału,
Nowe łęty w utęsknień powoju!
Ciało, jako dyszący na noc krzew migdału,
Zmienia się w jeden wonny kielich nieukoju.
W takich chwilach gdyby zawistny ludzki gad
Wpełznął na nasz górski strom
I chciał nas oderwać od miodów Hymetu.
A możnaby go zabić jedną skrą sztyletu,
Lub zdruzgotać jednym woli gromem, —
Jużby leżał z przebitem sercem świat,
Jużby wypadł światobójczy grom.
Iść będziemy samym skrajem bytu —
Nad nami gwiazdy, w dole paść Kocytu —
Śmierć i życie w jednem trzymać ręku,
Zbratane w orficznym spółdźwięku!

GASPARA.

Oplatasz mię girlandą rajskich żądz,
Odurzającą rozkoszy fatamorganą,
Wiedziesz w bezkresy, kędy stokroć mrąc,
Nowem się życiem rozkwita co rano.
Lecz gdzie dla ciebie wysp szczęśliwych miód,

I równa boskiej idylla,
Tam dla mnie przymus, jawa i chłód,
I widmo prozy co chwila;
Co ciebie wznosi w niebiański szał,
Dla mnie — ustawną agonią,
Krzesanym brzegiem tarpejskich skał,
Śmierci pogonią.

LIONARDO.

A gdyby ci powiedział kto:
Życie Lionarda i jego królestwo
W twojem są ręku liliowem —
Ty możesz jednem słowem
Obrócić je w nicestwo,
Albo zawiesić na gwiaździstym stropie,
Jako szczęśliwą sferę,
Co w krąg roztacza balsamy hyzopie!
Gdyby-ć powiedział kto:
Jest jedno słowo czarne,
Które, gdy twoje wymówią je usta,
To jakby pogrzebowa chusta
Pokryła dni me, tak treścią ciężarne
I takie hojne bezprzerwną budową —
Czyli i wtedy to wyroczne słowo
Śmiertelną larwą swoją mignie?

GASPARA.

Mówią, że nosisz w sobie straszną dźwignię,
Że wszystkie żary twórcze, co cię dręczą
Tak wielorako i tak różnorodnie, —
Zestrzelasz wolą swą w jednę pochodnię,
Oplatasz jak wstęgą, jedną ducha tęczą,
Pewnie więc moc ta i teraz dokaże,
Że ja ci nadal tylko farb roznietą
Będę i blaskiem, szkliwem i paletą,
Dalą, gdzie barwne złocą się miraże.

LIONARDO.

A znasz ty wściekłość morskiej piany,
Kiedy się gromem w niebo piętrzy?
A znasz pustynne huragany,
Kiedy piasczysty odmęt szumny
Skręca się w wirów ruchome kolumny?
Tocz z nimi walkę najzawziętszą —
Śmierć i śmierć tylko jej nagrodą!

GASPARA (z ironią).

„Bogów pieszczochy umierają młodo“,
Lecz coś mi mówi, że nie raz ostatni
Widzę was mistrzu, przyjmcie pokłon bratni.

(Wychodzi).

LIONARDO.

I oto znowu Prokrustowe łoże
Usłał mi los, czy duszy mojej fatum,
I między mną a ludźmi wzbiera mgławic morze.
Pożar zamknąłem w sobie, z którego światu-m
Nawet nie zdradził iskry.
Coraz się oddalam
Od ziemi i bólem nieziemskim wypalam...
Czemże mi teraz ludzie? W tuman rzedną.
Czem dla nich ja dziś jestem?
Myślą, że ot pewne serce jedno
Twardym i równym uderza asbestem —
A w niem serc krocie
Rozdziera się w niemocie
I wszystkie krwawią z bólu.
Myślą, że jedna dumna głowa
Na wszechzwycięzkim siedzi królu —
A tam głów tysiąc ból swój chowa
I każda pęka z bólu,
Że to ramiona nigdy nie mdlejące —
A tam ramion tysiące
I wszystkie się prężą z bólu.

Wszystkiemi wali w mur złej fatalności,
I chociaż żadna muru nie zadraśnie —
O cyklopowej mocy gwarzyć będą baśnie,
Gdy on — cyklopem tylko bólu.
I stoi taki wielki potwór męki
Śród maluczkiego ludzi mrowia,
Jak dąb piorunem odarty z listowia,
Rzucony burzą w orkanów paszczęki.

(Staje pod kolumnami; po chwili młotkiem uderza głośno w jednę z belek rusztowania i woła głośno)

Sprowadźcie tu Demelę!

(Wchodzi Demela).

Przyszło mi do głowy
Malować Kleopatrę, w chwili, gdy pierś smagłą
I lśniącą jak kielec słoniowy,
Podstawia żmijom. Tę chęć nagłą
Ukoję, gdy zobaczę twoich gadów kłęby.
Ponoś z zaczarowanej krainy lotosu
Wzięła nad nimi władzę, że jak dziewosłęby
Są ci korne i schlebne,
Przynieś je wszystkie i pokaż wróżebne
Nad nimi magie twego głosu.

DEMELA.

Z ochotą, mistrzu.

(Wychodzi żwawo).

LIONARDO.

Wezmę wężów krocie
Zamiast jednego — i tę Kleopatrę
Ukoronuję nimi. Królowa w żmij splocie
Zamieni się w Meduzę... Takim lękiem natrę
Na widza, taką wężową wichurę
Cisnę w oczy, taką juch purpurę
Wsączę w czarne źrenice Gaspary,
Że gromić będą jak cios miecza,
I żadna dusza człowiecza

Nie oprze się truciznom tej poczwary.
To będzie piekłu odemnie objata
I taka będzie za mój srom zapłata!

(Wchodzi Demela, niosąc na ramionach wielką klatkę z plecionego drutu, pełną różnego rodzaju wężów, i śpiewając od samej chwili ukazania się, stawia ją na ziemię. Poczem otwiera klatkę).

DEMELA.

Wężyki,
Płomyki,
Dalej, żywiej, śmielej, pełznijcie na ziem!
Pierścionki,
Biedronki,
Z klatki, lube bratki, wyjdźcie jednym tchem!

Ty jętko,
Pstra cętko,
Czemu siedzisz w kącie, skulona jak mysz!
Tu pączek
Zajączek
Smaczny kąsek, świeży, czemu cętko drżysz?

(Bierze ją w rękę).

Perełko,
Żądełko
Ostre, lśniące wysuń, całuska ot bierz!

(Zbliża głowę węża do swoich ust).

Figurką,
Jaszczurką
Na ramię, na szyję! owiń no się, śpiesz!

(Wąż oplata się dokoła ramienia i szyi Demeli).

A ty grzechoto,
A ty niecnoto,
Śmiesz w stronę mistrza,
Mego bożyszcza?
Dalejże do mnie!
Pięknie a skromnie!

(Do rozpełzłych na wszystkie strony płazów).

A teraz społem
Opaszcie mię kołem,
Coraz to hyższem,
Coraz to bliższem,
Do góry łebki!
Złotemi ślepki
Pieśćcie mię czule,
Dzieciątka moje,
Słodkie powoje,
Zuzule!

(Węże szerokim pierścieniem otaczają Demelę).

LIONARDO.

Spraw, niech się wszystkie teraz nasrożą
I mnie paszczami grożą.

DEMELA (głośno).

A teraz,
Łby smocze,
Splećcie się
W warkocze!
Jedno na drugie,
Jedno przez drugie,
Jak ciężkie i długie!
Rozdziawić mi paszcze!
Oto: raz, dwa! — klaszczę.
Z oczu miotać żagwie,
Jadów całe łagwie,
Niech się wszystkich węży,
Tułów w kabłąk pręży.

Cała sycząca awangarda
Już na boskiego dybie Lionarda!
— Ty, mistrzu, stań po za mną,
Bo teraz orgię rozpętam niekłamną —

(Lionardo staje blizko Demeli)

Aha! Padalce oskoma
Wzięła na namaszczone ciało?
Rujo przebrzydła,
Myślisz, żem ciebie puściła z wędzidła?
A ty okularny przewało,
Darmo wytrzeszczasz źrenicę swą krwawą,
Wnet cię własnemi zadławię rękoma,
Jeśli mi do dom nie powrócisz żwawo!

(Z coraz potężniejszemi zaklęciami).

Nie tak prędko, liry
Plugawe, wampiry,
Bo ogniem przygłuszę,
I ślepia zaprószę!

(Bierze łuczywo i zapaliwszy, trzyma je nad głowami wężów).

Precz, precz, precz! to nie dla was połów!
Bo zmienię was w cuchnący stos popiołów.

(Odpędza je z powrotem ku klatce).

Prędzej, prędzej do gniazda,
Łby wam osmali ta oto gwiazda!

(Wczołgują się jeden za drugim, resztę Demela bierze sama w dłonie i wsadza do klatki).

Tak, widzisz mistrzu, najsroższego gada,
Poskromić zdołasz, jeśli dusza mocna,

(Ciszej).

Jednej tylko hydrze nieporada.

LIONARDO.

Jakiej?

DEMELA (wskazując w stronę portretu).

O, tej, tę wytępić do cna!
Tę zgładzić trzeba!

LIONARDO (zrywa się).

Skąd wiesz!?

DEMELA.

Serce szepce,
Że ci ten dławiec żywą krew wychłepce.
Skąd wiem?
Kobiece mówi mi przeczucie,
Że tylko jadem zaprawne ukłucie,
Ciebie z tych szponów wybawi!

LIONARDO.

Czemu się w moje wdzierasz tajemnice?

DEMELA.

Czemu? jabym ją zdmuchła jak gromnicę!
O, widzę dobrze, co się z tobą dzieje,
I jasne są mi dziś koleje
Tego portretu, mistrzu, —
Ona ma tylko uroki złowroże,
Lecz serca nie ma, więc go dać nie może.
Nie jedno życie zwichnęła artysty
Swym wzrokiem ksieni i lic alabastrem;
Ach, ona chętnie u sztuki ołtarza
Klęka, i często pod gockim pilastrem
Złudzeniem pobożności się rozmarza.
I tak z dwu źródeł: z krynicy przeczystej
Wiary i piękna czerpie zręczność zdradną.
Bo pozór wnętrznej prawdy ma siłę wszechwładną,
I lepiej broni od złotych puklerzy.
Nim uzbrojona, z łatwością uśmierzy
Szemrania żądz. Na co jej mistrza serce,
Kiedy ma sztukę na usługi całą?
Na co moc trwonić w piekącej rozterce?
Na co rozchylać ciała aloesy,
Ryć na niem więdłe nasycenia kresy,
Kiedy ambicyi już zadość się stało? —
Na co psuć krągłość bioder utoczoną
I jak Fidyasza dłutem tchnące łono,
Skoro nietknięta dziewicza potęga

Po nowe laury i ofiary sięga?
I nic nie dawszy z siebie, zbiera żołdy
Od sławy, dziejów, sztuki, kradnie hołdy
Jak złodziej!
Taką, miast jej kłonić nieba,
Zabić potrzeba!

LIONARDO.

Słowa twoje kraczą —

DEMELA.

Skiń tylko mistrzu, a wyrok spełniony —
Dni przejdzie kilka — a ty znowu władzca!
Dni przejdzie kilka, a cud — świętokradzca
Działać przestanie. Kościelne podzwony
Nad prochem jego żałobnie zapłaczą,
A ja — zawyję pod cmentarną bramą.
Ja żadnych ciemnic się nie boję,
Na męki pójdę — na śmierć samą —
Bylebyś słońce ty odzyskał swoje,
Krew w licach i w oku promienie,
Mistrzu, ja o to żebrzę! jedno mgnienie!
Ta zmora cię udusi!

LIONARDO.

Prawdziwy władzca, jeśli zabić musi,
Zabija sam —
Zostaw mi węże — pilno mi do nowych ram!

(Demela wychodzi. Lionardo zapala pochodnię i trzymając ją w lewej ręce, zbliża do klatki, poczem przy rozjuszonym wtórze syku wężowego, zaczyna malować. Chwilami, gdy syk wężowy cichnie, słychać z ulicy śpiew i grę kilku instrumentów, śród których wyraźnie zaznacza się mandolina. Wówczas Lionardo przemógłszy ogarniającą go zadumę, rzuca robotę, zapala pochodnię i z furyą podżega nią gadziny; syk wznowiony przygłusza i tak już kończącą się pieśń).

ŚPIEW.

Nad Pawią zabłysła nad grodem,
Gwiaździca tak cudna jak sen,

A w koło niej kwitną ogrodem
Hołd, miłość, westchnienie i tren.

Ach, czemu, gwiaździco Gasparo,
Nie skryjesz się w chmurze na noc,
By serca, co twoją ofiarą,
Do cna nie spaliła twa moc?

Ach, czemu, gdy zalśni twój grot,
Nie chroni nad łożem kotara?
Ach, czemu od złotych swych wrot,
Mej żądzy urąga Gaspara?

(Oddalając się).

Nad Pawią zabłysła nad grodem,
Gwiaździca, tak cudna jak sen,
A w koło niej kwitną ogrodem
Hołd, miłość, westchnienie i tren!

(Zasłona spada).

AKT II.

Na rusztowaniu Passi z młotkiem i dłutem w ręku, zajęty wykończaniem korynckich głowic słupów. Nieopodal na stoliku narzędzia, a śród nich wielki dzban wina i szklanica. Luini, Crutema i Inacho z pędzlami i paletami pracują na dole przy freskach, przedstawiających Orfeusza, idącego skroś piekieł do Eurydyki. Demela zdejmuje z półek wielkie sztuki drogich, kolorowych materyj i wiesza je po belkach dla poddania siły tonu towarzyszom.

LUINI.

Demela coś nam długo dziś pomocna.

INACHO.

Czeka na mistrza.

CRUTEMA.

Samem czekaniem snów się nie ziszcza.

INACHO.

Czekać może dni wiele.

LUINI.

Cierpliwość bezowocna!

CRUTEMA.

Przepadł Lionardo.

INACHO.

I w kościele
Malować przestał,
A górny piedestał
Sieroctwem po nim świeci,
Grudą farb i rupieci.

DEMELA.

Więc obowiązkiem naszym dziś tęsknota;
Pustka zalega świat, gdy jego nie ma,
Coś się zerwało — dusza się trzepota,
Jak skaleczony motyl —

PASSI.

Ot problema,
Jak skaleczony: czy w samo serce?...

LUINI.

Cicho, bluźnierce,
Demeli serce —
Z czystego dyamentu,
Zranić go nikt nie zdoła.

CRUTEMA.

Demeli serce — anioła,
Spadłego z firmamentu.

INACHO.

Demeli serce — grecki myt,
Niby nie byt,
Niby jak wid,
Niby jak mara,
A właściwie para.
Szukaj jej, łów —
Zdrów!

LUINI.

Demeli serce dziś w strapieniu twardem.
Poszło —

WSZYSCY TRZEJ.

Poszło za Lionardem.

CRUTEMA.

Uciekło w góry.

INACHO.

Jak ptak srebrnopióry.

PASSI.

Aż za Himalaje,
I tam zniosło jaje.

(Śmiechy, brawa. Passi pije).

LUINI.

Spostrzegłszy niebogę,
Kumotr-okularnik,
Co widzi za dwoje,
Pokazał jej drogę.

PASSI.

Ale przeziąbł w drodze,
Więc wpełzł za kaftanik.
Potem chyc! za stanik,
Ach, tam ciepło srodze!

WSZYSCY TRZEJ.

To prawda! zziąbł w drodze,
Więc wpełzł za kaftanik itd.

CRUTEMA.

Nadto dopieka-ć już,
Demelo, brat Luini,
Ty sobie z tego wróż,
Że źle ci nie uczyni.

INACHO.

Tak, tak wniosek radosny,
Demelo, dla cię ztąd:

Luini jest zazdrosny,
Z zazdrości prawie zwiądł.

DEMELA.

Ja inny widzę wynik:
Passi jest wielki cynik,
Cynikiem zawsze był,
Cynikiem z całych sił.

(Crutema, który przed chwilą wyszedł, wraca z wielkim koszem owoców i stawia go przed Demelą).

PASSI.

O Temo, bestyo cicha,
O Temo, bestyo sprytna,
Ta dziewka aksamitna
Do ciebie się uśmiecha,
Ty wiesz jak trafić w cel.

LUINI.

Miodek jej niesie trzmiel.

INACHO.

Demelo, nie zjedz wszystkiego,
Bo będziesz miała wielki brzuch!

(Inacho i Luini podbiegają i biorą sobie pełne garście owoców).

PASSI.

A wielki brzuch — dziewicy nie przystoi.

LUINI.

Coś, Nacho, taki zuch,
Pędzelku nieruszony?
A bo ty wiesz, co brzuch
I z której bywa strony?

(Do Passiego).

Zejdź-że tu, kufo, i pomóż w robocie.

PASSI.

Nie mogę, jestem w niebosiężnym locie,
Duch mój zna ogromy,
Nie wasze poziomy.

(Patetycznie).

Duch mój, jak Boski Duch w przedświeciu,
W przedstworzeniu,
Unosi się nad bezdnią wód.

WSZYSCY NA DOLE.

Gdzie tu masz wodę, kolorowy śmieciu?

PASSI.

W waszych głowach.

LUINI.

A ty półgłówku!

CRUTEMA.

Spóźniony przychówku!

INACHO.

Antale!

DEMELA.

Sowizdrzale!

WSZYSCY TRZEJ.

Za kołnierz go brać,
Wino mu schlać!

(Pędzą po schodach na górę, lecz w tejże chwili Passi szerokim, zręcznym gestem wylewa im na głowy wielką szklanicę wina i woła).

PASSI.

Za wasze zdrowie,
Żakowie!

(Wszyscy uciekają ze szczebli).

Ha, ha, ha, ha, ha!
Jak pierzcha wataha!

DEMELA

(w ręku trzyma blejtram niewielki).

Signori, patrzcie, znalazłam skarb,
Skarb, skarb, jakichś nieziemskich farb!

(Zbiegają się wszyscy. Passi szybko schodzi z góry, wyrywa płótno z rąk i mówi wzruszony).

PASSI.

To nowy szkic na Chrysta z godów w Kanie,
Jakiś z ostatnich rzutów boskiej ręki —
Coś się ważnego w tej duszy stanie,
Coś tajemnego i jemu i światu;
Jesteśmy wszyscy porówno dalecy
Od zrozumienia jednej litery dramatu,
Co od niedawna
Jako melodya stłumiona a łzawna —
W tem wielkiem sercu tajemniczo drga.
Fatalny czar kobiecy
Obłokiem nieuchwytnym,
Brzaskiem marząco-szczytnym
Majaczy się na pięknie jego głów,
Że próżno szukasz cudotwórczych słów,
By to wyrazić tchnienie.

DEMELA

(wskazując na zamknięty w ścianie portret Gaspary).

Oto, kto gra
Na sercu tem elegię!

LUINI.

Obraz?

DEMELA.

Ta przeklęta!
Ona-tym wichrem, co zaćmił lazury,
Jej to rozważna, misterna ponęta
Zatapia w Vincim swe smocze pazury.

(Otwiera drzwi, zakrywające portret. Na rozwartych skrzydłach ukazuje się krwawoszkarłatny refleks, widzialny i zdala, osobom postronnym, jak purpurowy dym. Wszyscy z okrzykiem najwyższego przestrachu rzucają się wstecz, ku filarom).

PASSI.

Z sinych warg,
Nabrzękłych, jak ropuchy,
Czarnej krwi skrzep
Do białych bark
Się toczy!

LUINI.

Z ślepiów, jak łun,
Bije jak czad
Smalonych ciał,
Plugawy dym,
A wielki czep
To gęstwa żmij,
Stuskrętny kłąb
Warkoczy!

CRUTEMA.

Z pod lepkich łusk
I z krwawych paszcz
Wypada wściekle
Kroć gibkich, trutych strzał!

INACHO.

Mój mózg, mój mózg!
Jesteśmy w piekle!

DEMELA.

Straszliwa głąb'
Przyciąga mnie,
A żywych chaszcz
Ohydne pnie
Duszą się, żrą,
Gniotą i rwą!

Wężowy splot
Gromami ócz
Ciągnie i żga!

PASSI.

Żądłowy miot
Skrwawionych tucz
Śmierciami plwa!

INACHO.

Ogień i mróz
Przeszywa mózg raz wraz,
Ohyda, mierź,
Uciska pierś,
Przemienia w głaz!

LUINI.

Z wężowych tucz
Pada za gromem grom,
W tartaru dno
Runął ten cały dom!

DEMELA.

A z sinych warg,
Nabrzękłych jak ropuchy,
Posoka się wyśluza!

PASSI.

Meduza!

WSZYSCY.

Meduza!

DEMELA.

A te jej ślepia,
Co je tak rozsklepia
Jak piekła chłań,
Jakby-ć wbijał na kol,
Wiecie, skąd je wziął?

PASSI.

Skąd?

LUINI.

Skąd?

CRUTEMA.

Skąd?

DEMELA.

Od Gaspary!

PASSI.

A kto mu dał te węże?

WSZYSCY TRZEJ.

Demela!

DEMELA.

Tak, ja mu dałam!
Tej chwili, gdy kłęby stupierścienne
Ciskały kaskady płomienne,
Nigdy w pamięci nie zatrę!
Iskra tryumfu jak błyskawica
Przemknęła mu przez lica,
Rzekł, że malować będzie Kleopatrę,
Gdy pierś nadstawia żądłu wściekłej żmii,
Lecz to jest wzrok Gaspary,
Niesyty krwi, tuczony ludzkim bólem!
Oto zaklęcie na krwiożercze czary,
Oto jak zrzucił palącą koszulę!

PASSI
(rozumiejąc już teraz wszystko).

I słowo ciałem się stało,
I między nami cud się rodzi.
Bo moc piekielną tylko moc demona
Przeniknie i pokona —
Nasz mistrz, koledzy, wielki jest czarodziej!

DEMELA.

A już stugębna roznosiła fama,
Kim jest z portretu da Vinciego dama,
A już sto wieszczów dytyramby śpiewa,
Których refrenem: najpiękniejsza dziewa!
Więc niech czemprędzej tłumna serenada
Wie, jak wygląda czarowna najada,
Zwołajcie wszystkich!

INACHO

(pod kolumnami, do dalszych sal).

Bracia, hej, co żywo,
Obaczyć nowe Lionarda dziwo!
Portret kochanki,
Widmo ananki,
Nową, jarzącą geniuszu zjawę,

Prędzej, Benozzo, Silvio, Arrigo,
I ty Battista, chodź, stary wygo,
Hola kamraty, rzucajcie glinę,
Ujrzycie cudo-dziewczynę!

(Przybiegają z pędzlami, dłutami, młotami, rzeźbiarze, malarze i t. d.).
(Demela przymyka skrzydła portretu, biegnie ku jednemu z wielkich okien i wychyliwszy się, woła:)

DEMELA.

Hej, hej! sąsiedzi, kupcy, hrabiowie,
Mnisi i palladyni,
Wszyscy, posłuszni piękna wymowie,
I wy minstrele, piewcy księżyca,
Chodźcie zobaczyć, ot krasawica,
Co ją tak wasze opiewają lutnie,
Już na portrecie, już jest na płótnie!

(Wchodzi tłum różnobarwny szlachty, rycerzów, trubadurów, wytwornych niewiast, mieszczan).

PIERWSZY Z TŁUMU.

Gdzie cud, gdzie cud?
Pokażcie dziwo-żonę,
Gdzie bóstwem jest natchnione
Dzieło, geniuszu płód?

DRUGI Z TŁUMU.

Gdzie jest ten dreszcz?
Czy nagle zgasł?

TRZECI Z TŁUMU.

Gdzie barwny psalm,
Gdzie snów tęczowych deszcz?
Najwyższa z palm?
Najwyższa z kras?

DEMELA
(nagle odsłaniając obraz).

Oto ją macie!

(Cały tłum w najwyższem przerażeniu i popłochu rzuca się ku kolumnom).

KTOŚ Z TŁUMU.

Jezus Marya!

DRUGI Z TŁUMU.

Chryste!

TRZECI Z TŁUMU.

Boże! chroń od udaru!

CZWARTY Z TŁUMU.

Dno tartaru!
Straszydło ogniste
Przemieni mię w głaz!
Zgroza, zgroza!

PIĄTY Z TŁUMU.

Ta krwawa śloza
Zadławi nas!

SZÓSTY Z TŁUMU.

Płonących juch
Smaga mię bat,
Padlinny cuch
Łamie jak kat!

PIERWSZY Z TŁUMU.

Hydry wciąż krwawsze,
Z tych oczów jam.
Z piekielnych den,
Zabiją nam
Spokojny sen
Na zawsze!

(Uchodzą. Zostają tylko uczniowie Lionarda. Ściemnia się).

PASSI.

Zapada zmrok
I pałac cały
Wypełnił duchów rój,
Gdzie rzucę wzrok
Syków chorały
I wężów krwawy zwój!

LUINI.

I każdy kąt
Płomieńmi rzyga,
I cały strop
Ślepiami krwawo miga!

INACHO.

Potworny śmiech
Zapiera dech!

CRUTEMA.

Kaźń chyba letsza!
Powietrza!

(Passi zasłaniając oczy podchodzi do obrazu i zamyka zaworę).

DEMELA.

A ja upijam się jako małmazyą,
I noc bym mogła przespać z tą... Aspazyą!
Ha, ha, ha!

(Passi bierze ją za rękę i wyprowadza. Wychodzą wszyscy. Ściemnia się jeszcze więcej. W półmroku jaskrawią się jeszcze barwne draperye, fantastycznie majaczeją rzeźby, figury na fresku i na plafonie. Przez okna z oddali wpada słaby promień czerwonego światła i oświetla jednę z kolumn i część górnego rusztowania. Zdala słychać stłumione dzwony kościelne. Wchodzi Gaspara).

GASPARA
(nadsłuchując).

Przybyłam za wcześnie,
Gawiedź woła, że mistrz znikł na wieki,
A jednak miał tu być, blizki czy daleki,
(z ironią)
Więc dla mnie wskrześnie —
Dzieła swojego, choć nie chce, dokona!
Ja o to prosić, błagać będę,
Niechaj piękności mojej korona
Nie będzie mgłą śród mgieł odwieczerza,
Co się rozwiewa od jutrznianej rosy!
Niech ciżba w bęben szyderstw nie uderza!
Niech imię me śród sławnych sławą świeci,
Na metę stuleci!

A może czeka, aż noc czarna będzie,
By niewidzialnie przyjść dla świata,
A cała wielka komnata,
Utonie w falach mroku? Gdy nawet łabędzie
Suną po tafli stawu, jako zwiewne puchy,
Gdy u drzwi wszelkich się czają
Miłości duchy?

Może pod takiej osłoną nocy
Pewniejszym będzie próśb swych — lub przemocy?
Niech się nie waży —
Zamiast miłosnych trybularzy,
Zapachnieć może Lionarda krew!

(Błyska wydobytym sztyletem, który po chwili chowa. Wchodzi ukrytemi w ścianie drzwiami Lionardo).

To wy, mistrzu da Vinci?

LIONARDO.

Ja, Gasparo.
Czekacie dawno? Przybywam z daleka,
Więc przebaczycie, prawda?

GASPARA.

Wiarą
Byłam mocna, że przyjdziecie pewno,
Lecz czemu tak późną porę
Wybraliście na spotkanie?

LIONARDO.

Serce moje chore
Zgiełku dziennego znieść nie w stanie.
W kraj też daleki niebawem się przemknę
I tylko tobie oznajmić pragnąłem,
Że wizerunku nie obaczysz więcej.

GASPARA
(strwożona).

Żart, czy pogróżka? Ja się ich nie zlęknę.

LIONARDO.

To święta prawda!

GASPARA.

Z jakiem czołem
Ukażę się przed dwór książęcy?

LIONARDO.

A z jakiem sercem ja będę malował?

GASPARA.

Jakim mię naród przyjmie szydem, śmiechem?
Jakie domysły będzie snował?

LIONARDO.

Mnie one nawet swem nie dotkną echem.
A to, że Vinci jak zranione zwierzę
Po górach, puszczach, krwią swą broczy,
Ciebie nie wzrusza!
A na to jasne masz i nieulękłe oczy,
Że się w agonii słania moja dusza,
Że między mną a ludźmi, życiem, słońcem,
Potęgą piękna, twórstwa, wiedzy, wiosny,
Stanęłaś ty, złowrogim piekieł gońcem,
Zaćmiła wszechświat żałobnemi krosny?
Że sny moje, dumne witezie,
Stały się jako żebracy,
Rdza się po świetnem już gnieździ żelezie,
W szyszakach gnieżdżą się ptacy?
Na to masz jasne i niechmurne czoło?

GASPARA.

A na to ci pozwoli cześć rycerza,
Do szyderskiego wiązać mię pręgierza?

LIONARDO.

Żeś całe jestestwa i całe ogromy
I krocie wieszczych zarodzi i dum
Zburzyła jak huragan — dęby niepołomy,
W skomlenie psa zmieniła niebośpiewny szum —
To się twej pychy podoba bożyszczu?

GASPARA.

Co wielkiem było, wielkiem zmartwychwstanie,
Nie mogę sercu być oprawcą, mistrzu.
(Dumnie).
Zresztą ma piękność to berło udzielne,
I tak jak geniusz, jest z rodu bogów.
Nikomu jej nie oddam, choćby nieśmiertelne
Imię jego najdalszych sięgło ziemi progów!
Jam jest jak Dyana dumnoczoła,

A wdzięki moje nieschwytne jak harpie!
Jeśli zuchwalec podpatrzyć je zdoła,
Kłami swej wzgardy go rozszarpię.

Już nie jednego Anteusza
Zatrułam śmiałą krew,
Dziś kryje go mogilna głusza,
I smutny wiatru wiew!

LIONARDO.

Wiem, wielu moc twa czarnoksiężka
Rzuciła ci do stóp,
I dla cię pierś niejedna mężka
W zawczesny poszła grób!
Prawda, jak Wenus, cudnaś i straszliwa,
A ja, rab marny, dumny-m, że rapsodom
Przekażę cię. To jakbym korowodom
Gwiazd na niebiosach nowe dał ogniwa.
Bo sztuka — czyn realny, co jak boskie czyny,
Stwarza lub niszczy, zbawia lub uśmierca,
Wznosi na bytu wyżyny,
Lub we krwi topi, morderca!

GASPARA.

Złowieszczo
Brzmią twe słowa — niby pieszczą,
A takie krwawe...
W oczach twych straszne blaski,
Choć już nieszporne wygasły pobrzaski...
Spojrzenie twoje jak wzrok żbika
Do kości mię przenika...
Złe jakieś myśli macie, Lionardo,
Coś straszliwego patrzy wam z oblicza...
Lecz wiedzcie: nieźle władam ja sztyletem!

(Dobywa puginału).



LIONARDO.

Jam nie złomyślny, lecz wspaniałomyślny,
Bo na dotknięcie tego bicza
Zniewag i krwawą miotanie pogardą,
Odpłacę wam — portretem!

GASPARA.

(z nagłym wybuchem radości).

Więc będziesz kończył? Tyś naprawdę wielki!
O kończ czemprędzej — będzie huczne święto!...
(Rozgląda się trwożliwie).
Lecz znowu dławi mię obrożą niepojętą
Strach. Słyszę wokół chrzęst upiorów...
Mistrzu, zapalcie lampę, niewidnych chórów
Czuję ogromną chmarę!
Lionardo zapala małą lampkę nad schowanym jeszcze obrazem)
Te długie cienie
Kolumn, to rojne, szumiące sklepienie
W półmroku jeszcze okropniejsze!

LIONARDO.

To archanieli
Pod strop się zlecieli,
I cichym hymnem maestoso
Wieńczą mą klęskę twą apoteozą!

GASPARA.

W obłudnych słów twych zgrzycie
Słyszę szkieletów wycie
I krwawe harce upiornych kiermaszy!

LIONARDO.

To nic, Gasparo, to ty sama,
To Artemida, sroga grecka dama,
Tak swym powabem straszy!
O spójrz!!

(Gaspara zbliża się do obrazu. Lionardo szybkim ruchem odchyla zawory. Gaspara, jak zahypnotyzowana, z wyciągniętemi sztywno ramionami postępuje krok ku Meduzie i potem, z nadludzkim przeciągłym okrzykiem, w którym widz słyszy jakoby pęknięcie wszystkich więzów życia, pada martwa, z głuchym, kamiennym łoskotem na ziemię. Lionardo, boleśnie drgnąwszy, chwieje się, chwyta poręcz wysokiego, stojącego obok fotelu i ciężko siada w nim, złamany żałobą. — Zasłona spada powoli)

Cezary Jellenta.



Przegląd sztuki i literatury

a) Polskiej.

MY LITERACI I ATENEUM.

Wskrzeszenie Ateneum po dwóch latach przymusowego letargu, ocalenie go z pogromu, który tyle strawił literackich i artystycznych plonów, jest faktem, który powinien dać wiele do myślenia.

Nie zmartwychwstają istnienia byle jakie i nie tak łatwo zmartwychwstają wydawnictwa, zajmujące się jeno bezzyskownem głoszeniem ideałów. Jest to bowiem najniebezpieczniejsza z propagand i prędzej czy później spotyka ją zasłużona kara śmierci. Jeśli więc miesięcznik nasz wrócił do nowego życia, to świadczy to o jego ideowej niespożytości.

I dawniejsze Ateneum z czasów Chmielowskiego i Spasowicza było czasopismem bezinteresownem. Ale wtedy czuwała nad niem hojna opieka ludzi możnych i dobrej woli. Nad Ateneum naszem nie czuwał nikt prócz jednego skromnego stadła: zapału ożenionego z wytrwałością.

Prawda, czuwały nieraz, i z bardzo blizka, niektóre nieodstępne duchy naszej literatury: insynuacye, obelgi, oszczerstwa. I spadało to z „najdostojniejszych" wyżyn błotnistym deszczem, to znowu przemykało się podłą gadziną między ludźmi, najgłośniej prawiącymi o czystości swoich publicystycznych zamiarów.

My literaci pewnych koteryj możemy powiedzieć sobie z dumą: Zostawialiśmy plebsowi czytelników traktowanie Ateneum życzliwie i poważnie, a sami szerzyliśmy po wszystkich targowicach plotek i zawiści i po wszystkich buduarach snobizmu, że Ateneum powstało i istnieje dla konkurencyi, że jest czyjąś kopią

naśladownictwem. Spiętrzyliśmy góry kłamstwa i bredni na temat podobieństwa papieru, druku, kierunku, a usunąwszy w ten sposób Ateneum z obiegu i z przed oczu ludzkich, zanim to jeszcze uczyniły sądy warszawskie, — z łatwością osiągnęliśmy to, że na niewidziane wierzono naszym wzniosłym konceptom.

My literaci pewnych koteryj, deklamujący o tworzeniu i twórczości, z całą energią chcieliśmy uśmiercić pismo, w którem kilkunastu wybitnych i kilkudziesięciu znanych pisarzów przemawiało do polskiego ogółu.

Życzono nawet Ateneum zagłady i próbowano dokonać jej w rozmaity sposób. Posunięto się do tego, że je nazwano szkodliwem. Niedawno jeszcze taki „pogląd" wyraziła nam w liście pewna uczona koterya galicyjska.

Lecz w tym ostatnim „poglądzie" już jest nieco więcej prawdy. Istotnie, szkodliwym jest miesięcznik, w którym ludzie jak Chmielowski, Radliński, Nałkowski, Nowaczyński, Jabłczyński, Pieńkowski, Bełcikowski wypowiadają swe przekonania bezwzględnie, a swoje światło, moc i piękno niosą rozpędem żywiołowym czujących głęboko dusz.

Szkodliwem jest pismo, które ma desperacką odwagę być niezależnem w sądzie estetycznym i prawdziwie krytycznem wobec społeczeństwa, które brak filozofii, krytycyzmu, a nadmiar bałwochwalstwa przyprawia o omdlałość myślową i histeryczne klękanie przed dwudniowemi bożyszczami.

Szkodliwem jest pismo, którego główni współpracownicy, spoglądając z góry na wszelkie fawory opinii i „panienkokracyi" nie dadzą się kupić żadnemi błyskotkami ani odstraszyć żadnym infamiom.

Szkodliwem jest pismo, które pierwsze wprowadziło u nas dziki zwyczaj mówienia z uznaniem i chwalbą o swych oszczercach i tak zwanych wrogach czy antagonistach, ilekroć zdziałali oni coś naprawdę wartościowego i trwałego.

Szkodliwem było Ateneum, albowiem samem istnieniem swojem wprowadzało niepokój do niezliczonej gminy snobów, zachwyconych „czystą sztuką" — nieszczęśliwą kapłanką, która stała się u nas pospolitą półdziewicą i z byle kim trąca się pod stołem nogami. Ateneum aczkolwiek skurczone, zajmowało jednak zbyt wiele miejsca, by swobodnie mogły roztaczać swoje ogony nadęte pawie narodu; a jakkolwiek entuzyastyczne i zapalone, zbyt wiele zachowało logiki i myślowej tężyzny, ażeby nie psuć niebezpiecznej zabawy w postępujący paraliż ducha.

Szkodliwym jest miesięcznik, który już przed laty pięcioma, gdy na świat przychodził, odrazu określił swój kult i wymienił bogów swego artystycznego Panteonu, który zrozumiał stosunek twórczości do życia narodu i odrazu postawił swoje credo estetyczno-ideowe w ten sposób, ażeby nie potrzebować za nadejściem wielkich wypadków i przełomu, na gwałt wypożyczać sobie z kostjumerni teatralnej — masek ideowców i stawać nagle po stronie artystów przedświtu i poetów jutra.

Szkodliwem wreszcie jest Ateneum, gdyż całkiem wbrew prądowi i ogólnemu zahypnotyzowaniu tak pojęło i sformułowało stosunek sztuki do życia, sztuki do narodu, że niektóre z czasopism powstających teraz, zasady owe i ich formułę

żywcem uczyniły swojemi, więcej nawet: nieledwie tytuł naszego pisma uczyniły... swoim. To już nawet zawiele komunii i komunizmu.

W imię przeto tych wszystkich szkodliwości Ateneum wychodzić musi i powinno.

Jest ono potrzebnem i miejsca dlań dość. Byłoby może lepiej, gdyby miejsca dlań nie było, gdybyśmy byli narodem szczęśliwym jak Francuzi lub Anglicy, którym wystarczają jeden lub dwa miesięczniki, albowiem wszystkie ważne funkcye duchowe spełniane są przez wielkie instytucye nauki i sztuki. Byłoby lepiej, gdyby i u nas literat mógł spokojnie pisać swoje powieści lub dramaty, zamiast leść w bój, zbierać guzy, być zmuszonym zmywać raz po raz ciskane nań błoto.

Byłoby lepiej...

Ale nim ta zorza się zazłoci, każde by najmniejsze ognisko myśli, każda organizacya wskazań duchowych i kulturalnych, jest potrzebną i pożądaną, a świętokradzcą i niszczycielem skarbu narodowego jest każdy, kto śmie podnieść rękę na takie zgrupowanie myślowe, na takie źródło umysłowego fermentu.

A to tem bardziej, że my wszyscy, skupieni dokoła takich ognisk i źródeł, stoimy wobec olbrzymich zagadnień i zadań i jest nas raczej zamało niż zawiele. Jako społeczeństwo, mamy wiele trudniejszą i może ciekawszą gospodarkę duchową niż inne narody. Jesteśmy jak człowiek, któremu rzucono bielmo na oczy, więc musi całą energię czucia przełożyć, przenieść w słuch, dotyk i powonienie; albo jak człowiek, którego ogłuszono obuchem, więc musi utracony słuch wynagrodzić bystrością i subtelnością wzroku. Tak czy owak — praca olbrzymia i natężona, konieczność nowych skoordynowań i przystosowań sił.

A powtóre, historya ostatnich lat coraz wymowniej świadczy, że się w społeczeństwie naszem, i kto wie, czy nie w związku z innymi odłamami słowiańszczyzny, budzą nowe, różne od zachodnich ideały i pojęcia moralne, i wykluwa inne rozumienie przyszłości cywilizacyi, że się więc wraz z nimi wyzwalają i kształtują nowe dynamiki, nowe uczucia i nowy odrębny stosunek do sztuki i do geniuszu. Świat zachodni choć tak możny i bogaty, coraz nudniejszy i jałowszy, świat nasz choć napozór tak biedny — coraz ciekawszy, płodniejszy i bardziej duchowy. Dajcie jak najwięcej rąk, żeby te drzemiące w naszej zbiorowej duszy, jak drogocenny kruszec w głębi ziemi, tajemnice wydobyć na światło!

Nikt przecie sam jeden na swym kruchym okręcie, choćby miał ster Kolumba, nie zmierzy i nie obejmie tajemniczego i nieogarnionego morza przyszłości!

ARTUR GROTTGER.

Trudno mówić o Grottgerze tylko jako o artyście. Każdy jego rysunek i każdy obraz ukazuje się w glory elegijnej, okolony wspomnieniem cudownie twórczej natury, którą tak mocno ukochali bogowie, że ją wzięli do swej chwały — młodzieńcem.

Osobliwa to miłość bogów, której za narzędzie służy kamienność społeczeństwa i chłód rodaków tak wielki, że w nim boski kwiat, zwarzony w pierwsze swe dni majowe — więdnie i pada.

Dlatego to wielka księga, którą Grottgerowi świeżo poświęcił Antoni Potocki, jest czemś więcej niż historyą geniuszu i wspaniałym doborem reprodukcyi. W niej przypomniano ogółowi polskiemu, że w wiośnie życia zgasł prawie z głodu i nędzy, wspierany niedostatecznie przez — obcych magnatów, wielki artysta.

Przypomnienie, tragiczny obrachunek z bezduchem mas biednych i bezsumieniem mas bogatych,—nie wskrzesi już Grottgera i nie zapobiegnie powtórzeniu się tragedyi kiedyindziej i z innym bohaterem. Ale mimo to przypomnieć trzeba. Niechaj sztuka ma przynajmniej tę satysfakcyę, że ową obojętność i okrucieństwo „zjadaczów chleba" — depce nogami — jak gadzinę.

Tę satysfakcyę daje p. Antoni Potocki w dostatecznym stopniu cieniom Grottgera, i dlatego książkę, choć tak wielką, czyta się jak promienno-tragiczną biografię raczej, niż jak monografię z historyi sztuki. A promienną jest, bo świetlany zawsze, i nawet na progu śmierci, duch wielkiego tego artysty, bije z każdej strony łuną życia, czy łuną śmierci na pobojowisku, ale zawsze zorzą.

O Grottgerze nieraz już pisano, a co i jak pisano, podane jest i odpowiednio oświetlone przy końcu dzieła, i tam też czytelnik powinien się zwrócić. Lecz dopiero zestawienie niezrównanych plansz z „Polonii", „Lithuanii", „Doliny łez", „Sybiraków" i t. d. — z bezpośrednio sąsiadującym opisem działalności artysty, daje ów pełny obraz człowieka i twórcy zarazem. Celem takich dzieł — a doczekał się odpowiedniego hołdu Kossak, w mniejszym już stopniu Maksymilian i Aleksander Gierymski — jest właśnie ożywić dołączoną galeryę portretem duchowym, i na odwrót portret duchowy i życiorys, rozwijanie się talentu — zilustrować zaraz galeryą. W tym wypadku opracowano obie strony jednakowo pieczołowicie — a przedewszystkiem z powagą.

Chodzi przecież o to, ażeby w chwili dziejowej, która więcej niż każda inna dyszy Grottgerem, zebrać rozproszone po świecie głownie jego ducha. Ażeby w okresie wątpliwości, które rozbudził był realizm, zastraszony i naiwnie zakłopotany egzaltacyą i wieszczym patosem malarza-poety, pokazać, że jest on naprawdę wielkim — i jak wielkim. Ażeby w dobie koronowania idei polskości, wystawić żywy pomnik temu, co na równi z przodownikami romantyzmu, tę ideę wielką — jak wielka dusza pojmował i pierwszy w malarstwo wcielił.

I wreszcie chodziło o to, żeby nareszcie raz przyjrzeć się z wyżyn krytyki i estetyki nowoczesnej, dzisiejszej, tej odgadującej i jasnowidzącej i przedewszystkiem artystycznej — jak wyglądają nietylko utwory Grottgera, znane z albumów i salonów, lecz i te nieznane wcale albo mało znane, owe setki tak zwanych ilustracyj, któremi zdobił mnóstwo wiedeńskich czasopism. Wysługując się bowiem niemieckim wydawcom, którzy łatwo i szybko poznali jego olbrzymi talent i niesłychaną płodność, artysta, ażeby nie umrzeć, z głodu, rzucił w rytownie niezliczoną ilość kompozycyj. Więc narzucała się sama przez się prawda, że choć robione na obstalunek, dzieła te wyszłe z bujnej młodości i nad wyraz świeżej słonecznej organizacyi a przytem z umysłu wykwintnego, muszą mieć i czysto artystyczną wartość niepoślednią. P. Potocki ma temwiększą zasługę, że zebrał, oświetlił krytycznie, uszeregował i podał mnóstwo owych szkiców z epoki wiedeńskiej.

Jakaś rozkosz bogata napawa widza, oglądającego te kalendarze, ilustracye chwil, rysunki do niemieckich romansów, portrety, humoreski z własnego życia i osobistych stosunków, pierwsze cykle, jak „Szkoła polskiego szlachcica" itp. Albowiem ma się przed sobą uosobienie gracyi uczucia i maestryi. Łatwy i świetny rysunek rzuca na karton całe tłumy figur ludzkich i zwierzęcych i całe pejzaże, i na każdym kroku zastanawia ruchem, życiem, brawurą, rytmiką. Wszędzie śpiewa do nas szlachetne piękno duchowości i sentymentu. Nad chaosem tematów okolicznościowych, narzuconych, panuje zawsze artystyczny zmysł celowości; nie masz rzeczy nieskomponowanych, nie obmyślanych bodajby w krótkotrwałej tylko skrze sprytu i intuicyi. We wszystkiem jest przyśpiew wrażliwego i bystrego intelektu.

Cała ta rozrzutność, czy ze swawoli wiecznie rodzącego krzewu płynąca, czy z konieczności powszedniej, zmienia się w namaszczoną powagę, gdy wzeszedł w krwawych oparach Rok sześćdziesiąty trzeci. Wszystkie gotowe już moce czucia i myśli oddają się na posługi wielkiej doby. I Grottger siłą naturalnego rozwijania się w głąb — odrazu wydobył z siebie górność narodowego hasła i alabastrowość narodowej łzawicy.

To, co przedtem p. Potocki opiewał, było krępowane faktami i datami i stanowiło poniekąd przygotowanie do właściwego Grottgera. Należało wyjaśniać i zbierać dokumenty życia i pracy rozstrzelonej jeszcze. To zaś, co teraz mówi, wzbija się na wyżyny grającego szczytu i jest rozdziałem bardzo pięknym.

Odkąd Grottger zrozumiał swoją misyę, że być ma „apostołem dla ludzi u „Bóstwa", a nie „dla Bóstwa u ludzi" — jak określa chwilę przełomu swego, — odtąd twórczość jego ogarnia tragedyę ziemską smutkiem niebiańskim. I odtąd też rozwiązuje się mowa autora i płynie strumieniem srebrnym, mocnym, jak kaskada. Znakomicie odczuł i wysłowił psychologię powstania i powstańca i wielkiego ducha ofiary który przenikał wówczas rzesze i złożył swe swoiste, znamienne piętno na ówczesnych ludziach i na całym ich stylu i na całym nastroju.

„Romantyzm napisał swój testament — mieli się teraz z narodu ofiarować wykonawcy testamentu... Na wykonawców tego najwznioślejszego, jaki zna poezya ludzka ślubu, ofiarowali się w istocie najmniejsi z narodu, maluczcy. Wśród rzemieślników, małych urzędników, głodem przymierającej młodzieży szkolnej, wśród wygnańców wszczął się duch poświęcenia — szli, by nie wrócić; walczyli, by nie zwyciężyć — oddawali się losowi swemu, nic odeń nie żądając, wierząc tylko w jego tę siłę fatalną".

To było natchnieniem „Warszawy", „Polonii", „Lituanii", cyklów, podanych tu, słusznie, w całości. W nich skrystalizowała się olbrzymia muzyka smętku i bezmiernego ukochania. Ukazała się we wzniosłej, szczytnej, Dantejskiej teatralności, jak gdyby chciała okazać światu prawdziwy padół płaczu. — I tu też znalazł dla siebie pole literat. Wypowiedział też wiele, choć nie wypowiedział wszystkiego. Jego interpretacya historyczno-narodowa nie zostawia nic do zarzucenia — tylko sama dusza muzyczna, styl kompozycyjny nie zupełnie znalazły swój subtelny równoważnik w słowie pisanem. Potrzeba, żeby to wszystko nadzmysłowe, niewypowiedziane, nieuchwytne w Grottgerze — było właśnie wypowiedzianem.

Krytyk mógłby znaleźć jeszcze inne niedociągnienia. Nie zawsze utrzymać potrafił p. Potocki ton górny, który się przedmiotowi należy. Często, stawiając pod pręgierz tych, co pozwalali Grottgerowi schnąć i zamierać, gdy za cenę jednego ko-

nia lub jednej metresy mogli go dźwignąć, spada do pozycyi konceptu. Nieraz, by ożywić epizody katalogowe, odbiega od tematu nie dość zręcznie i jak gdyby zapełniał próżnię. I niewątpliwie przyjdzie estetyk, który opierając się na pracy p. Potockiego, spisze kronikę gruntowniej, z lepszą znajomością wydarzeń i pewniejszem ogarnięciem materyału. Ale napewno nie odczuje lepiej duszy Grottgera i jego cudownego, hostyjnego związku z narodem i epoką.

I to, co teoretycznie, zasadniczo, mówi autor o zależności sztuki naszej od tragedyi narodowej i od idei wogóle — jest trafne, więcej nawet: pożądane. Po bałamuctwach estetyki bizantyjskiej, rozkochanej w pięknych mumiach i głoszącej do bardzo niedawna, że czyste piękno to fakirowy kwietyzm — wprost trzeba jak najczęściej powtarzać, że u nas rządzi właściwie „organiczna idea sztuki" czyli właśnie owa przedziwna i innym nie znana zdolność i konieczność związku z duszą historyczną narodu, z jego r a s ą m o r a l n ą, i d e o w ą. Pamiętać bowiem należy, że duszę polską urobiły nietylko właściwości wrodzone, plemienne, ale i wielkie kataklizmy historyczne. Twórczość więc polska ma ten przywilej, że płynie i z rasy moralnej — przepojonej nawskroś czuciem, zmaganiem się i d ą ż e n i e m w niedoścignioną wyż.

Na podstawie tego, co w dziele zebrano i odtworzono — otwierają się całe widnokręgi komentarzy i wniosków o różnych pokrewieństwach i krzyżowaniach się prądów w naszej sztuce. Zrodzą się niewątpliwie studya o wspaniałym pejzażu Grottgera, o zdumiewających przeczuciach krajobrazu dzisiejszego, jak n. p. „Modlitwa rolnika" lub „Pastuszki". Pierwszy z nich to już prawie Ruszczycowska „Ziemia" — drugi to już Chełmoński lub Wyczółkowski. A przedziwnego czaru „Wieczór letni" — najczystszy nastrój Chopinowski, lub „Krajobraz ze Śniatynki" — malowany liryzm półtonów i półświateł, godny Whistlera!

W roku żałobnym, roku ostatnim życia Grottgera (1867) synteza, harmonia jego artyzmu znowu inaczej się przedstawia. Jest dojrzalszą, mniej teatralną, jak gdyby ostudzona lub w karbach trzymana przez trzeźwość i przedmiotowość malarstwa paryskiego. Na zachodzie czucia Grottgera stały się więcej dramatyczne, a forma bardziej realistyczna. Krzyk Nioby milknie w milczenie straszliwe gromady Sybiraków niosących krzyż. Cały cykl sybirski jest jednem wielkiem milczeniem, które jeszcze rozpaczniej woła, niż zbolałe twarze i załamane ręce osób z „Polonii".

Sztuka polska dobrze się zna na smutku, ale najlepiej znał się na nim może Grottger. Wypowiadał go po mistrzowsku i za ojczyznę swoją, za ludzkość całą — i na ostatniem miejscu, za siebie samego. Ale za siebie mówił nawet nie węglem i nie kredką — bo te zawsze poświęcał rzeczom nieosobistym i bezwzględnie wielkim — lecz w listach. Okropny jest tych listów humor i zabójcza świadomość moralnego chłodu własnych rodaków, gorszego od mrozów sybirskich.

Gdy przed samą prawie śmiercią dowiedział się artysta, że „Wojnę" nabył cesarz austryacki, — spóźniony ten i jedyny prawdziwy tryumf był znowu tylko dowodem, że swoi go n i e potrzebowali.

Z takich dowodów składało się to życie, krótkie latami ale wiekuiste, ludziom i artyście-męczennikowi przynoszące wieczność całą.

Tej wieczności, tego olbrzymiego i czarownego świata tchnienie należało oddać w dziele, które jest naprawdę literackim pomnikiem Grottgera. I dlatego to słusznie zakreślono je na skalę imponującą. Postać twórcy postawiono na tle

całej ówczesnej sztuki, i widzimy, co od niej wziął, czego się nauczył, co jej zawdzięczał. Zarazem widzimy, jak ogół — rozumie się, nie polski — hołd mu składał.

A przecież ogół europejski zrozumieć Grottgera tak bardzo nie mógł, jeżeli nie zrozumiał nigdy ani Słowackiego, ani Chopina, ani Mickiewicza, ani Norwida. Widzą formę, ruchy, gesty — ale wspólnej duszy, która ich wszystkich złączyła i natchnęła — nie odczują nigdy.

Głupkowato klepią wyrazy: rewolucya, powstanie — i zordynarniawszy duchowo i moralnie na giełdzie, widzą poza arcydziełami polskiego prometeizmu i tyrteizmu — li tylko czerwień politycznego ognia. Ale nie przeczuwają, że w tych romantyzmach, jak w konchach perłowych, ukryte są może przyszłe dyademy świata.

C. J.

„ZATRUTA STUDNIA“ — JACKA MALCZEWSKIEGO.

Twórca tego dziwnego cyklu obrazów jest dziś najosobliwszym malarzem nietylko w Polsce, ale i na całym świecie.

W każdym artyście wielkiej miary interesują nas zazwyczaj dwie rzeczy: Jego stosunek do zamierzonego dzieła, jak je pojmuje, czego chciał i co osiągnął. I powtóre: stosunek do widza, do ogółu, do publiczności.

Otóż w Jacku Malczewskim przedewszystkiem uderza jego stosunek do ogółu. To bodaj najistotniejsza cecha. Przed obrazami jego każdy nie chcący być wtajemniczonym — bo filisterstwo polega na niechęci, a nie na niezdolności zostania wtajemniczonym — uważa za swój pierwszy obowiązek zżymać się, wzruszać ramionami, oburzać się, wydziwiać i tym podobne rzeczy wyprawiać. „Szarada“, „rebus“, „zagadka“, „niezrozumiała symbolika“ — tak brzmią zwykłe określenia. Tylko nie w Krakowie. Bo Kraków zna, pojmuje i czuje swego mistrza.

Malczewskiemu, to widoczna, nic a nic nie zależy na wyjaśnieniu, wylegitymowaniu swego tematu. „Z a c z a r o w a n e k o ł o“, „Z a t r u t a s t u d n i a“ — myślcie, co chcecie, ale przedewszystkiem czujcie — mówią jego płótna. Pośród artystów z prawdziwego Bożego natchnienia, którzy każą i zmuszają czuć, czuć mglisto, ale długo i niespokojnie, drgać i wibrować całym poplątanym splotem przeczuć i uczuć — ten jest najbezwzględniejszym i najdalej idzie.

Bardzo często obraz jego drwi z widza i coś ironicznego i szyderczego wypowiada swoimi faunami, jak gdyby załatwiał artystyczne porachunki z tłumem płyciuchów, żądających od malarza, aby był jasnym i salonowym, lub jadalnianym, jak fotografia. Częściej zaś jeszcze wyśpiewywa bóle samotnego wizyonera i marzyciela, zatraconego w swej samotni, artysty Prometeusza, lub zatraconego w sieroctwie i opuszczeniu, narodu Prometeusza. Zawsze zaś nic sobie z szanownej publiczności nie robi. To nie znaczy, że dosłownie ją lekceważy, gdyż żaden twórca nie lekceważy ludzkości na prawdę, lecz, że temat swój przedstawia tylko tak, jak go w swem zatraceniu, osamotnieniu, oderwaniu od świata wyczuł i począł. Poczęcie takie jest dla oglądającego cudacznem i może nieprzyjemnem, bo mu nie czyni żadnych zgoła

ustępstw i żadnych ułatwień, ale za to powoli a nieprzerwanie świdruje mózgownice, aż je w końcu przeniknie. Gdy zaś to nastąpi, będzie tryumf artysty większy i trwalszy; bo gdy nad łatwymi motywami, jak nad słodkiemi melodyami, słuchacz prędko przejdzie do porządku dziennego, tematy skryte i tajemnicze wciąż dręczą, wciąż rozchylają i rozwijają swą bogatą treść, magnetyzują, ciągną ku sobie. Są one, jak nigdy nie wysychające źródła myśli i skojarzeń.

Zupełnie taka sama jest „Z a t r u t a s t u d n i a“, którą również dobrze możnaby nazwać „zatrutem źródłem“ — jeden z ostatnich cyklów medytacyj J a c k a M a l c z e w s k i e g o. Można ją poznać i nie idąc do galeryi, bo w książce. Wydana nakładem Salonu malarzy polskich, bardzo porządnie i bardzo smakowicie, składa się z sześciu doskonałych barwnych reprodukcyj, naklejonych na większe karty ciemno-popielatego papieru. Pomiędzy niemi zaś białe karty, zawierające każda ośmiowiersz, raczej ośmiowierszyk L u c y a n a R y d l a, opiewający rzekomo treść.

Lecz radzę nie słuchać tego, co mówi znany poeta krakowski w swoich rymach. Najpierw rymy te, snadź naprędce złożone, mają rytmikę dość banalną i wcale a wcale nie licują swym charakterem śpiewkowo-balladowym z fizyognomią sfinksową obrazów. W tych jest ciężar fatalizmu, uporczywość pewnej fascynującej, urzekającej idei — ale nic z łatwej zwrotki i nic z kantyczek. Rydel, który tak świetnie tłumaczy poezyę grecką, mógłby i tę poezyę malowaną przetłumaczyć na wiersze głębsze, lepsze. Te — nic nie wyrażają.

To tylko opowiadanie patetyczne, że nawet „kędy obrali wygnańcze siedliska, tam źródło zatrute z pod stóp im wytryska“, albo „że okiem gasnącem popatrzą miłośnie, jak Dusza Narodu rozkwita i rośnie“. Tu przedewszystkiem nikomu nic nie wytryska. Tu jest zawsze i wszędzie ta sama studnia z tą samą beczułką do nabierania wody, i rozmyślną monotonią, powtarzającą się w każdym obrazie. I nic też nie gaśnie, bo, naodwrót, wszystko ciągle pała i żyje, nawet w przyszłość pędy i latorośle wypuszcza. Weźmy choćby owo dziewczątko, które na ostatnim kartonie, siedząc przy studni, zaplata swój złocisty warkocz. Prawdą jest jedynie to, że studnię zatruła upiorzyca, „spojrzeniem czarując ją swojem“. Widzimy ją też na obrazie pierwszym, dziwny stwór niewieści, najzupełniej w rodzaju ulubionym Malczewskiego, pół kobietę, pół syrenę, ze smoczym ogonem, rusałkę pół obnażoną, ze skrzydłami wyrastającemi z bujnej, polskiej, płowej gęstwiny włosów.

Owóż ten fatalizm ciągłej blizkości zatrutej studni — jest myślą przewodnią i jedynie uchwytną całego poematu pędzlem. Wszystko inne to już dowolne ujęcia i upostaciowania tej doli nieuniknionej. To jakaś niewiasta z twarzą królewską, w wielkiem futrze na ramionach i kołpaczku starodawnym na głowie, nie może oderwać oczu od studni. To stoi przy niej, jakby przyrośnięty, zesłaniec czy więzień w kajdanach, a obok niego cudne dziewczę z dzbanem glinianym, również przybyłe po zatrutą wodę. Owdzie widzimy steraną głowę mężczyzny, pijącego z nachylonej beczułki, a obok siedzącą na ocembrowaniu kobietę polską, sielską, w cudnych barwach i przepychu młodości, a jednak zamyśloną, zapatrzoną, jakby w głąb własnej duszy. Gdzieindziej znów takiż sam męczennik życia i pracy, zaczerpnąwszy garnkiem wody, zobaczył w nim nagle — ropuchę, zaś siedzące obok niewiasty patrzą na studnię i śmieją się. Słowem, zawsze jakaś grupa osób przyrosłych do tej studni, wpatrzonych w nią, zahypnotyzowanych przez nią. Dokoła zawsze piękny, rozległy pejzaż z pysznymi kobiercami pól kwitnących lub majaczejącym na widnokręgu łań-

cuchem gór, zawsze przestwór ogromny, nieogarniony, — lecz na pierwszym planie uporczywa studnia. Ona jest dla Malczewskiego osią świata i widoku; wprowadza w zetknięcie z nią różne postacie, bo mu się taka kombinacya, takie skojarzenie podoba. Nieraz po prostu chce mu się właśnie takiej kompozycyi, ażeby oto przy beczułce zielono-omszonej lśniły jaskrawe i piękne kolory zapaski, rzuconej na głowę dziewczyny, lub barwnej pasiastej spódnicy.

Czyli inaczej — działa tu i mówi artysta-myśliciel nieraz tendencyjnie, gdy np. tworzy kontrast między jadem studni a rozigraną dokoła wiosną, świeżą runią pól i bażkami wierzb, to znowu rzuca kształty i pełne bogate kolory — fantastyczny budowniczy ciał ludzkich, przemożny rysownik, lub też orgiasta kolorytu, całkiem bezideowy i bezinteresowny.

Ta mieszanina treści myślowej, głębokiej, symbolicznej, właśnie z wybuchami czystej sztuki i czystej rozkoszy malarskiej, może najwięcej wprowadza w błąd ludzi co do Malczewskiego. Jego niezależność od publiczności posuwa się bowiem jeszcze o stopień dalej. Puszcza on wodze kaprysom i ukochaniom tuż w chwilę po napięciu swego patosu lub elegii. Igra krajobrazem, kwiatkami, ptaszkami — przez swą panteistyczną i śpiewaczą miłość dla wszystkiego, co śpiewa. Największy smętek luzuje się u niego nawzajem z motylą krasą i lekkością zwrotów. To ciężki i masywny, to znowu skrzydlaty jak majowe puchy — żyje pra-swobodnie w swym zaczarowanym świecie szerokich baśni i fatalizmów i w swej świegotliwej ptaszarni, tęczującej się nieskończoną ruladą kształtów i barw.

Te dwa żywioły zeszły się i w „Zatrutej studni". Strzeżmy się, by nie zatopić w jej głębiach owych czystych, beztendencyjnych ogrójców Malczewskiego. Głębina — głębiną, jad — jadem a raj — rajem.

Nie należy ułatwiać sobie zrozumienia i zachwytu przez upraszczanie tematu — lecz należy podnieść się własnem bogactwem duszy do objęcia niespodzianych i cudnie-dyonizyjsko-niekonsekwentnych bogactw Jacka Malczewskiego.

C. J.

„MALARZE STANISŁAWA AUGUSTA".

Zastanawiająca książka. Gdy na okładce dużej francuzkiej publikacyi in folio, widzi się wielkiemi czerwonemi literami *Stanislas-Auguste II.*, a pod tem orła polskiego i pogoń litewską, zapomina się odrazu o innych książkach i całą ciekawość, całą niecierpliwość poświęca się tej.

W czasach mody tak nie-polskiej za Zachodzie, trzeba szczególnego nabożeństwa, ażeby zająć się specyalnie jakąś wielką kartą kultury polskiej. Na to trzeha być artystą. Jest też nim pan Fournier-Sarlovèze, którzy świeżo dzieło to ogłosił, dając mu tytuł: *Les peintres de Stanislas-Auguste II. roi de Pologne* (Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1907).

Okazały tom zawiera monografie malarzów z dworu Stanisława Augusta. Są to: Bacciarelli, Antoni Graf, Norblin de la Gourdainę, Grassi, Aleksander Kucharski, Per Krafft i Bernardo Belloto, przezwany Canaletto, Ludwik Marteau, Wincenty de Lesseur Lesserowicz, Daniel Chodowiecki, Józef Pitschmann.

Każdy szkic z osobna zawiera charakterystykę twórczości danego malarza, główne dane z jego życia, podaje zbiory i galerye, które dzieła jego posiadają, a co najważniejsze, reprodukuje najcelniejsze obrazy za pomocą doskonałych autotypij, lub wprost świetnych heliograwiur. Zwłaszcza pierwsza z nich, na początku książki, przedstawiająca Stanisława Augusta, pędzla Bacciarelli'ego, wyróżnia się subtelnością światłocienia, bogatą skalą przejść i znakomitym, akwafortowym tonem.

Osobnych odbitek takich, oczywiście na ogół już mniejszej wartości, jest dwadzieścia kilka, klisz zaś w samym tekście przeszło sto. W tej liczbie są dobre winiety piórkowe samego autora książki i te przedstawiają herby, godła, widoki miast i t. p.

Jest to więc wydawnictwo zbytkowne, wysoce ozdobne, na pięknym papierze i pięknym drukiem. Treść jest bogata, pełna szczegółów, które świadczą zarówno o wielkiem wykształceniu artystycznem i biegłości w historyi malarstwa, jak i o zrozumieniu postaci Stanisława Augusta, jego otoczenia i jego epoki. Tu i ówdzie ciekawe dokumenty, np. listy od i do pani Geoffrin. Pan Fournier-Sarlovèze wyraża przypuszczenie, że gdyby panowanie króla-mecenasa nie było tak krótkiem i nie przypadło na chwilę tak tragiczną — stworzyłby on z Warszawy jedno z największych ognisk sztuki. Jest też zdania, że dziełem największem Norblina są jego sceny z życia polskiego i że największą jego zasługą jest to, iż wyhodował cały szereg późniejszych malarzy polskich: Michała Płońskiego, Aleksandra Orłowskiego, i że wskazał pośrednio drogę takim jak Michałowski, Kossak, Brandt, aż do Maksa Gierymskiego i Chełmońskiego.

Chwilami erudycya autora, tak ujmująca i dla nas sympatyczna, budzi podejrzenie, iż nie jest własną, przetrawioną i oryginalną, lecz raczej biernem odbiciem czyjejś innej. Że ktoś bliżej będący Polski i jej sztuki, dostarczył mu całej wiedzy i oryentującego światła.

Jakoż gdy zaczynamy szukać, skąd się wzięło natchnienie i kto jest, żeby użyć wyrażenia dosadnego, suflerem pana Fournier-Sarlovèze'a, znajdujemy odpowiedź w tem, co zwykle pomija się przy gorączkowem przeglądaniu tak pociągającej książki: w dedykacyi i drobnym odsyłaczu. Okazuje się tedy, że głównym i bodaj jedynym inspiratorem był hrabia Jerzy Mycielski i że głośne dzieło jego o stu latach malarstwa w Polsce, samo przez się z niezbyt wysokiego stanowiska biorące rzecz, prawie że nazbyt wielką odegrało rolę w sformowaniu dzieła pana Sarlovèze.

Lecz, nie posuwając żalu tego za daleko, oddać należy autorowi sprawiedliwość, że dał i dużo swego: wielki zapał, smak wytrawny, prostotę i zwięzłość charakterystyki, a w pewnych sprawach i nieco nowych, we Francyi zebranych, danych, jak np. co do biografii i pochodzenia Norblina.

Jest to zarówno dla Polaka jak i dla cudzoziemca księga dużej wartości; dokument kultury i odblask świetnego momentu humanistycznego w przeddzień katastrofy. Z ogromną rozkoszą przegląda się te cudowne portrety dam polskich i panów, te wspaniałe pejzaże i sceny romantyczne, ten jedyny w swoim rodzaju styl epoki, w której zespoliły się świetność Zachodu i Polski, elegancya najwyższej marki i uroda upajająca.

Tylko że wandal, brutal i szowinista zagraniczny nigdy tego czaru niewysłowionego nie odczuje, jaki wieje z tych rysunków.

...W końcu jeszcze jeden żal: dlaczego niedbała korekta tak często i różnorodnie przekręca nazwiska i rodów i miejscowości? Co znaczą te: Tornowski i Ternowski (Tarnowski), Lazienski (Łazienki), Nievborów (Nieborów), Sablowna (Jabłonna), Kursztyn (Czorsztyn?) Powasky (Powązki) i dziesiątki innych? Tem dziwniejsze to, że często te same nazwy podane są i zupełnie prawidłowo.

Natrętne to i niepotrzebne dysonanse.

Floreslan.

Z DZIEŁ WITA STWOSZA.

Zamieszczone w tomie niniejszym światłodruki są częściowem spełnieniem dawniejszej zapowiedzi Ateneum.

Głowa Chrystusa należy do krucyfiksu, który znajduje się w Muzeum germańskiem w Norymberdze, a wzięty został z kościoła św. Ducha. Dwa fryzy zaś z tego samego muzeum, również w drzewie rzeźbione i przedstawiające sprawiedliwych prowadzonych do nieba i grzeszników wleczonych do piekła, są tylko przypuszczalnie i dość wątpliwie dziełem Wita Stwosza.

Po bliższą charakterystykę wielkiego tego mistrza i jego twórczej indywidualności i znaczenia dla całej późniejszej sztuki polskiej odesłać musimy czytelnika do szkicu, zamieszczonego w zeszytach naszego pisma z r. 1904, pod tytułem: Donatello sztuki polskiej. Tu powtarzać się nie możemy i wypada zadowolić się kilkoma zwięzłemi zdaniami.

Na to, co nami kierowało i objaśnia upór nasz w tem przypominaniu Wita Stwosza współczesnym — składa się kilka ważnych względów. Wit Stwosz odżywa w pamięci Niemców, a więcej jeszcze odżyć winien w pamięci naszej. Pełen reminiscencyj wielkich, a jakoby po-gotyckich, duch, stworzony przez Matejkę, Mehoffera i Wyspiańskiego w malarstwie, nasuwał pewne porównania z snycerzem i malarzem Stwoszem, pewne skojarzenia, i dawał pochop do uważania go za rzeczywistego ich protoplastę. W świetle sztuki nowej zrozumialszy się on staje i bliższy nam. Nadto, w szybkim i prawie niespodzianym rozkwicie polskiej rzeźby nowoczesnej, również pragnęło się widzieć spuściznę natchnień dawniejszych. Wreszcie przyczyniły się do tego nowe prace o Stwoszu, zwłaszcza nieocenione, gruntowne, przekonywające dzieło Bertholda Dauna: Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Należy nawiązywać teraźniejszość do wielkiej przeszłości artystycznej, w tym razie wcielonej w mistrza norymbersko-krakowskiego. Wymaga tego ciągłość rozwoju sztuki, idea genealogii i racya szukania w dwu różnych epokach i szkołach — objawień tego samego twórczego ducha, typu i natury. Tam, gdzie tę ciągłość i pokrewieństwo ducha znaleść można bez naciągań i bez pomocy złudzenia, tam, gdzie się duchowa wspólność i powinowactwo same w oczy rzucają — obowiązkiem jest uchwycić je, określić i udowodnić.

Gdy się pod wpływem wymienionych tych podniet i pobudek spojrzało wzrokiem odświeżonym na dzieła Wita Stwosza — brał podziw. W artyście, urodzonym najprawdopodobniej na ziemi niemieckiej, uderzały ku nam jak harmonijne fale: wezbrane uczucie, niepohamowana żywość temperamentu, wdzięk figur, arystokra-

tyzm postaci, przepych strojów i akcesoryów, prawda i szczerość wyrazu, graniczące z naturalizmem, to znowu przechodzące w wielkostylową dramatyczność. Słowem, uderzało to wszystko, co znamionuje sztukę polską, czego nigdzie, nawet u uczniów i kolegów Stwosza niemieckich nie spotykamy. Tak dalece, że nawet wspomniany Daun widzi się zniewolonym, przy całej swej nieukrywanej nieżyczliwości dla nas, tę czarowną i odurzającą polskość Wita Stwosza wziąć za ideę przewodnią całej swej charakterystyki i raz po raz do niej powracać.

Jeśli ze wszystkich owych zalet i cech wybrać najwyższe, to jest te, których potrzeba na stworzenie dzieła wielkiej tragiczności i zarazem wzniosłego — to znajdą się one w zupełności w przecudownej głowie Chrystusa. Bez najmniejszej przesady powiedzieć można, że drugiej takiej w całej sztuce rzeźbiarskiej niema. Jest ona piękną podwójnie, jako przedziwny, malarski układ, jako niewymownie szczęśliwe zestrojenie wielkiej żałosnej korony z przepysznymi pierścieniami włosów, i jako najwyższy ból, trwalszy nad wszelkie style, epoki, rzeźby, ból zastygły na wieki wieków i zaczerpnięty przez artystę z bezmiernych skarbów uczucia i prawdy.

Nie mniejszem są arcydziełem fryzy na drugim światłodruku. Ale mało przemawia za tem, żeby one pochodziły z pracowni Wita Stwosza. Co do kompozycyi, to wiadomo prawie napewno, że jest dziełem innego artysty, mianowicie Dürera. Tylko co do wykonania samego, trzyma się uporczywie wersya, przypisująca je Witowi Stwoszowi. W Norymberdze i w artystycznych przewodnikach po niej, gdy mowa o fryzie, dwa te wielkie nazwiska są stale łączone. I to jest już według nas dostatecznym powodem, ażeby dzieło poznać bliżej, zwłaszcza, że jest ono tak nadzwyczajne w swym naiwno-fantastycznym pomyśle, tak niesłychane w rysunku, tak mądrze i dowcipnie rozwiązuje trudności, które nastręcza sama forma kompozycyi fryzowej. Lecz niemniej przeto, nie należy sobie umniejszać wątpliwości, które przemawiają przeciw udziałowi Stwosza.

Mistrz krakowski gdyby nawet zgodził się być wykonawcą pomysłu cudzego, co według Bergaua zdarzało się mu nieraz, a według bardziej krytycznego Dauna zdarzyło się napewno przynajmniej raz jeden — to i wtedy znamienne cechy jego dłuta nie dałyby się ukryć. Indywidualność jego, sposób pojmowania figury ludzkiej, napewno uwydatniłyby się nie tak zmysłowo i okrągło, a za to bardziej duchowo i szlachetnie. Natomiast w rzeźbie tej niema nic takiego, coby sprzeciwiało się t e m p e r a m e n t o w i Wita Stwosza i trudno zgodzić się z Daunem, że grupy i pozy we fryzie za mało mają ruchu i żywości.

Nim upadnie do reszty mniemanie dawniejsze, wolno jest i nawet godzi się arcytwór ten trzymać w bezpośredniem sąsiedztwie z rzeźbami Wita Stwosza.

Trzeci światłodruk przedstawia „Złego sędziego", po którego lewej stronie stoi nędzarz, gdy po prawej — bogacz, sięgający do torby z pieniędzmi. Jestto znakomity dowód geniuszu W. Stwosza i w rzeczach rodzajowych. Grupa ta pochodzi z sali sądowej w magistracie i również znajduje się w Muzeum germańskiem. Pierwotnie była polichromowaną. *C. J.*

KONCERT MŁODO-POLSKI W BERLINIE.

Ostatni występ grupy kompozytorów z Warszawy był mało podobny do 1200 koncertów, które wypełniły muzyczny jarmark berliński. Był to koncert muzyków-artystów, a więc nie łowców taniego poklasku, lecz pionierów sztuki. Jak i pierwszy, podobny doń, a który się tu odbył przed rokiem, jest on zaznaczeniem przed światem, że polska muzyka symfoniczna istnieje, że idzie drogami najnowszej orkiestrowej kultury.

Koncert odbył się w sali Beethovenowskiej; orkiestrę, słynną orkiestrę Filharmonii berlińskiej prowadził p. Grzegorz Fitelberg, muzyk wykształcony na wzorach Ryszarda Straussa, zdolny kompozytor i instrumentalista, a przedewszystkiem doskonały i pewnie w przyszłości wybitny kapelmistrz. Energiczny, spokojny, z pyszną pamięcią muzyczną i nader czujnem uchem, dyryguje sprawnie a subtelnie bez wielkiego na pozór nakładu pracy. Jego poemat symfoniczny „Pieśń o sokole", osnuty na motywach poematu Gorkiego, znamy z roku zeszłego. Dobrze, że go autor powtórzył i przeniósł nad inne swoje kompozycye, bo w nim jest treść bogata, polotna, nie zaś tylko olśniewanie samą maestryą techniczną. Jest mocne poczucie dramatu i niezwykłość pomysłu w zasadniczym temacie, śmiałym, ostro zakrzywionym, jak dziób sokoła. Pełnia brzmienia walczy o lepsze z treścią mięsistą, krwawą i zarazem górną. Utwór ten ma twórczą świeżość i gorzkość i zostanie w literaturze symfonicznej na zawsze.

Odmiennie się wraża w pamięć „Odwieczna baśń" Mieczysława Karłowicza. Nie uderza oryginalnością, owszem nieraz pobrzmiewa reminiscencyami jakoby z Wagnera i Czajkowskiego, ale posiada swoją własną poezyę, robotę przejrzystą, nietyle paradoksalną, ile raczej zrównoważoną, dojrzałą. Wielki smak i szerokie liryczne tchnienie owiewa zwłaszcza część drugą, pieśni o miłości i śmierci. Karłowicz wyszedł z tego samego muzycznego środowiska co i reszta grupy, ale nieco wcześniej, nim wytworzyły się skrajności i przekora. Stąd jego powaga, unikanie eksperymentów, i dlatego to wymaga od siebie przedewszystkiem czucia i treści; mówi, kiedy ma coś do powiedzenia — szlachetna forma przychodzi potem sama.

Nie zupełnie wysokie dają pojęcie o uzdolnieniu trzeciego z kompozytorów — p. Szymanowskiego, — jego preludya i etiuda. Są to rzeczy wykwintne, czerpane z dużych i łatwych zasobów muzykalnych. Narysowane są linią, która zaczyna się w Chopinie, ale rozwija potem bardziej nieoczekiwanymi zwrotami. Linia ta jednak, głównie jeszcze zewnętrzna, dekoracyjna, nie przeszła przez duszę. Jest ona, jak niektóre poezye dzisiejsze, piękna jako zbiór frazesów, lecz nie dość jeszcze sokami i rdzeniem wezbrana.

Wreszcie wykonano dwa dzieła Ludomira Różyckiego: „Balladę" na orkiestrę i fortepian, oraz humoreskę symfoniczną p. t. „Pan Twardowski". Trudno o bardziej skromne tytuły i bardziej bogatą treść. Wirtouz, jak i poprzedni, w pomysłach orkiestrowych, Różycki różni się od nich inwencyą tematyczną. Nadto, pomimo napierające fale doktryny, i przy całem wyrafinowaniu swojem, zachował prostotę, wdzięk, dowcip i poczucie rodzimości, którem stanowczo przewyższa innych. Różycki musi się wydawać zarówno kolegom swoim jak i słuchaczom postronnym — odszczepieńcem w młodopolskiej muzyce. Nic a nic nie bojąc się karkołomnych

kombinacyj w orkiestrze, owszem, z wyraźną do nich pasyą, nie sprawia wrażenia wysiłku. Obfitość muzycznych idej i łatwość ich sprzęgania z sobą składa się u niego na syntezę, po której spodziewać się można rzeczy wielkich. Jest poprostu czarującą naturalność i płynność, z jaką z humorystycznych i charakterystycznych przygód pana Twardowskiego wyprowadza szeroką, rozlewną melodyę jego amorów, i jak je potem znowu dziko i charakterystycznie kończy porwaniem go przez dyabła. Poczucie stopniowania efektów, tego, co jest osią i punktem ciężkości w kompozycyi, logika w rozwijaniu poematu — to wszystko zachwyca.

Lecz w tym koncercie nie chodzi tyle o pojedyncze osobistości, ile o całość. Choć był on drugim, to jednak po raz pierwszy jasno i wyraźnie zarysowała się natura i dążność całej grupy. I wyszła na jaw muzyka rzeczywiście nowa, niezużyta. nie wymęczona. Niema w niej jeszcze na ogół wykorzystania szerokich i głębokich tematów dramatu polskiego, ale jest już mocna i silna. Są to dzieła i talenty, którym nie potrzeba podpórki w formie reklamy, i które nawet wobec normalnej obojętności ogółu własnego lub rozmyślnego ignorowania przez niemców, mają zapewniony byt i wspaniałą przyszłość. Jest to zasługą nietylko artystyczną p. Grzegorza Fitelberga, że koncert ten urządził i tak nim świetnie pokierował.

Alastor.

SYMFONIA KOŁTUŃSKA.

Zapytywano nas niejednokrotnie, czy Ateneum będzie się zajmowało bliżej muzyką w Poznaniu. Wolimy zawczasu odpowiedzieć: nie. Muzyka poznańska może być tematem jedynie dla pism codziennych, cóż bowiem powiedzianoby, gdyby pismo miesięczne zamieszczało artykuły tego mniej więcej rodzaju:

„Na wczorajszym koncercie w sali Bazarowej, śpiewak p. X. nie chciał wyjść na estradę, spostrzegłszy bowiem, że publiczności zebrało się nie wiele, zląkł się o swój dochód. Dopiero grono ludzi dobrze myślących czemprędzej złożyło się na kilkaset marek i tem uspokojony artysta wystąpił. Wówczas okazało się, że nie tylko w rzeczach materyalnych, ale i w sztuce śpiewania p. X. jest człowiekiem zasad i konsekwencyi — na kilkanaście bowiem wykonanych pieśni, ani jednej nie odśpiewał czysto. W ogólności ani jednego tonu nie wziął czysto. Był to istny fenomen. Nie przeszkodził on jednak temu, że jedna z panien w pierwszych rzędach, porwana jakąś pieśnią Denzy czy Tostiego, innych bowiem Poznań jeszcze nie uznaje — wykrzyknęła na głos: Cudownie!“ (Autentyczne).

Należałoby do powyższego artykułu dodać jeszcze komentarz: że przed koncertem jedno z pism, znalazłszy się w kłopocie wobec mnóstwa listów polecających od osób z „najwyższej arystokracyi“, oraz szumnych tytułów śpiewaka („pierwszego tenora opery w Ispahanie“) poleciło go publiczności poznańskiej i swoim czytelnikom jako „bardzo przystojnego bruneta“.

A oto drugi artykuł, który musielibyśmy wydrukować: „Na wczorajszym koncercie towarzystwa „Gitara“, sala teatru Apollo z trudnością pomieścić mogła słuchaczów, tak wielu się ich zebrało. Wirtuozów i deklamatorów przyjmowano z entuzyazmem i darzono oklaskami i wieńcami. Największem powodzeniem cieszył się

śpiew p. Y., który snadź po sutszej nieco libacyi będąc, nie mógł podążyć za swym akompaniatorem, panem Z. i od czasu do czasu uderzał go w kark, co zresztą nie wielki osiągało skutek na estradzie — dużo większy śród publiczności, której zapał wzrósł do najwyższego stopnia". (Autentyczne).

Trzeci artykuł powinienby był brzmieć: Koncert instrumentalno-wokalny na korzyść Towarzystwa Ś-go Sulpicyusza zapowiada się znakomicie. Prawie wszystkie bilety są już rozprzedane. Główną atrakcyą wieczoru będzie gra na szklankach zasłużonego znawcy koni, pana Półbusza, oraz margrabiny De Colté, „posiedzicielki" ziemskiej, która łaskawie przyrzekła znakomitą swą grą na fortepianie urozmaicić program koncertu. Atoli według opinii, krążącej po naszych salonach, więcej jeszcze niż po grze pani De Colté, publiczność obiecuje sobie po oryginalnem zachowaniu się jej i gestykulacyi. Mówiąc dosadniej, obiecują sobie „teatr". Słowem, wieczór ten będzie „gwoździem" sezonu". (Autentyczne).

Musiałyby jeszcze być artykuły o tem, jak ktoś z kwartetu raz poraz zdejmował białą rękawiczkę i biegł do fortepianu „łapać" ton, i jak, wdziawszy rękawiczkę, zapominał go znowu i t. d. — jak innym razem ktoś zapomniał nut i dał powód do półgodzinnej nadprogramowej pauzy — i o innych podobnych artystycznych popisach.

Cóż to wszystko może mieć wspólnego z muzyką i „Ateneum"? Całkiem naodwrót — dotąd w Poznaniu panuje usposobienie a n t i m u z y c z n e. Co tylko można zrobić, ażeby każdy prawdziwie muzykalny zamach sparaliżować, to czynione jest skwapliwie i gorliwie. Przez jakieś nieporozumienie czy chroniczne rautowe zbałamucenie, przychodzi się na koncert gwoli oczekiwanych wesołych przypadków. A podobnie jak w teatrze poznańskim, każdy moment tragiczny lub żałobny stale witany jest przez górne miejsca salwą śmiechu — tak na koncertach każda próba muzyki jako sztuki, jako artyzmu, spotyka się z ogólnym poziewem. Rzec można, że się bojkotuje wszystko, co ma związek z muzyką na seryo. Uwagę ludzi, którzy mogliby naprawdę być melomanami, zaprósza się dziecinną zabawą w popisy domorosłe, traktując ogół wielkiego miasta, jak familię, forsując skromne i poczciwe dyletantyzmy różnych poczciwych stowarzyszeń — gwałtem na estradę. U wrót muzyki stoi zwarta falanga kataryniarzy i nie pozwala, żeby tam ktoś wszedł, żeby widział, czem muzyka jest i być powinna w każdem społeczeństwie kulturalnem, jak bez niej sama kultura staje się jeno fikcyą normalności, a rzeczywistością kalectwa. Albowiem w muzyce zestrzeliły się dzisiaj wszystkie porywy uczuciowe człowieka inteligentnego, a wszystkie popędy artystyczne w niej znajdują swój szczyt i w niej szukają swego wyrazu, swego dopełnienia, spotęgowania, uszlachetnienia. Miasto bez muzyki jest jak owe kolonie poszukiwaczów złota w Kalifornii, które maluje Bret-Harte. Posiadają one wszystko prócz jednej drobnej rzeczy: dziecka; w wielkich osadach ludzi twardych lecz zbiegłych bądź cobądź ze środowisk cywilizacyi, nie ma jednej pociechy, jednego niewinnego stworzenia, jednej rzewnej i kochanej duszyczki. Tej słodkiej d u s z y - m u z y k i nie ma w Poznaniu ani śladu.

Odpowiedzą: Przecież na koncertach słynnych mistrzów bywa w Poznaniu zwykle pełno. Tak — ale nie polaków. Koncerty te urządzają i całkowicie wypełniają ludzie obcy. A gdyby nawet. Muzyka nie zorganizowana własnemi rękoma, własnemi siłami, w związku z atmosferą i kulturą muzyczną i duchową całego narodu, niema przedewszystkiem znaczenia dla umysłowej dzielności i żywotności kraju

i nic się do jego rozwoju nie przyczynia? Muzyka — gość, muzyka — wojażer, muzyka — łapichłop nie może zastąpić muzyki, zrodzonej własną energią i potrzebą.

Nie można powiedzieć, żeby w Poznaniu niebyło poważnych miłośników muzyki i w ogóle sztuki. Owszem jest ich bardzo wielu.

Luminarze profesyj wykształconych obejmują swe worki ze złotem, jakoby najpiękniej brzmiące wiolonczele, a w melodyi ich słów, będących odpowiedzią na jakiekolwiek propozycye, dotyczące kultury lub sztuki — imponuje szeroki rozmach, jakoby szerokie pociąganie smykiem. Szlachetny patos dźwięczy w ich skargach na ciągłe ofiary „na cele publiczne", na wielkie „ciężary społeczne", na obowiązek walki ekonomicznej z wrogiem itp. I o ile każdy z nich jest dobrym solistą, o tyle razem tworzą bajeczny zespół i przedziwnie są zgrani. Z małymi wyjątkami mogliby stworzyć wspaniałą symfonię. I podobnie jak jest symfonia „pasterska" (Beethoven), „domowa" (R. Strauss), tak przybyłaby jeszcze jedna: „kołtuńska".

Lecz owi symfoniści zapominają, że np. w Królestwie gniotą ludzi także pewne ciężary publiczne. Tam ludzie sami, własnym sumptem i przemyślnością — wychowują się, kształcą, bawią, modlą, leczą i na cmentarzu grzebią, bez niczyjej pomocy, albo raczej z pomocą biurokratycznych polipów i pijawek — a przecież tam taka „symfonia kołtuńska" byłaby niemożliwą. Tam rozumieją, że jeśli się od społeczeństwa bierze tytuły, zaszczyty, mandaty, przywileje i krocie — to obowiązkiem przynajmniej jest pamiętać i wiedzieć, że społeczeństwo, skazane na egzystencyę wyłącznie kulturalną, cywilizacyjną — jeśli tę kulturę zdusi na śmierć kalifornijskimi workami — będzie wegetować tylko lub też, jako zbiorowisko duchowe, istnieć przestanie.

Takimi więc artystami i taką muzyką — zajmować się nie będziemy.

Orpion.

TEATR W POZNANIU.

Najważniejsza instytucya kulturalno-artystyczna, o którejby należało mówić dużo a często, w tej chwili jakgdyby prosiła, żeby o niej nic nie mówić. Bo w tej chwili jakgdyby jej nie było; schowała się pod kołdrę, uszytą z fars, wywatowaną ciepłą pantoflaną i szlafrokową humorystyką — i drzemie. Więc milczmy i czekajmy. Niepodobna przecie, ażeby sen trwał całą zimę. Cóżby na to powiedziały piękne tradycye p. Edmunda Rygera, tak świeża jeszcze pamięć wystawionych przezeń dzieł Słowackiego, Mickiewicza, Wyspiańskiego, Kasprowicza, Przybyszewskiego, Wilde'a, Wedekinda, Gorkija, Ibsena, Tołstoja i tylu innych? Cóżby powiedziały cienie Horsztyńskiego, Lilli Wenedy, Balladyny, Dziadów, Konfederatów, Warszawianki, Herodyady, Rosmerholma, Monny Vanny, Wujaszka Wani, Zmartwychwstania? Są to imiona, wobec których nie miło użyć wytartego i pospolitego wyrazu: sezon, jeszcze nie milej wyrazu: kampania. A tymczasem to, co teraz rozpiera się w teatrze poznańskim, od samego początku jesieni — jest tylko sezonem.

Zamianę sztuki na „kampanię" należy zostawić tym miastom, które mają uniwersytety, muzea, opery, symfonie, wielkich pisarzów i artystów i sto przybytków

artyzmu i sto źródeł wrażeń podniosłych. U nas powinna być konwersya odwrotna: kampanii (to jakby echo z cukrowni lub gorzelni) — na s z t u k ę.

Ani na chwilę nie można wątpić, że dyrekcya teatru doskonale to pojmuje i że pragnie jeno wziąć rozpęd po przez złe czasy, żeby stanąć znowu na wysokości lat ubiegłych. Nie należy się zrażać krytyką ostrą — ona nigdy źle nie robi, owszem przyspiesza puls życia i budzi zainteresowanie. (Najlepszym dowodem... Nowaczyński. Tak go wyklinano, a już oto niewiasty inteligentne chcą go prosić o odczyty. Niech to uczynią czemprędzej!) Pan Ryger za dużo ma polotu w sobie i w dawnych nawyknieniach artystycznych, ażeby miał lot ten i poziom teatru zniżyć do płaszczyzn i mielizn na dłużej. Tymczasem więc milczymy.

Orpion.

„WALGIERZ UDAŁY" ŻEROMSKIEGO. (Nakładem „Chimery").

Gdyby z pomiędzy uczuć, targających sercami bohaterów Żeromskiego, przy czytaniu zaś jego powieści i nami, wybrać najpotężniejsze, to byłyby niemi dwa: miłość, spotęgowana przeczuciem utraty, jak on ją sam nieraz określa w „Popiołach", oraz wściekłość niewoli i paroksyzm zrywania pęt.

Jeszczeby można trzecie uczucie wybrać z pośród malowanych przez Żeromskiego miotań się, jako motyw równie powtarzający się. Jest to: krwawe wypalanie stygmatów na sobie i w sobie, dla odpędzenia pokusy miłości. To jest może najważniejszy ośrodek w „Arymanie", w „Dniach syzyfowych" Zycha, w bolesnych powściąganiach się Krzysztofa Cedry z „Popiołów", w niemniej krwawych powściąganiach się doktora Judyma z „Bezdomnych".

Pierwszego z dwóch powyżej wymienionych motywów prawie że wskazywać palcem nie trzeba. Widać je odrazu, zwłaszcza tę miłość, żgającą rozkoszą i strachem, że się ona wnet skończy, — w szale Rafała Olbromskiego. W jego też osobie i losach jest uczucie ucisku kajdan i zrywania kajdan, czy to wtedy, gdy spętany przez zbójników, bezsilnie patrzy na pohańbienie i śmierć Heleny, czy gdy rzucony do lochu, sąsiaduje ze zbójem Mocarnym, drugim takim jak on ptakiem dzikim, lecz i drapieżnym, w klatce.

Te uczucia splatają się jakoby w kłęby furyj i owa to groza eumenidowa, choć podawana bez wszelkiego klasycyzmu i raczej nerwowo realistycznie, stanowi koloryt i cierniową gorycz Żeromskiego.

Walgierz Udały to właśnie taki kłąb furyj, splot dzikich uczuć żądzy, niewoli i nadewszystko zmagania siebie prawie obłąkanym wysiłkiem duszy, aby nie upaść do stóp wroga i aby się nie złamać w męczarni nieludzkiej i nadludzkiej.

Lecz Walgierz Udały, to zarazem podniesienie owego krwawego splotu do piękności posągu i legendy graniczącej z mytem. Co było przedtem u Żeromskiego neurastenicznem prawie przeduchowieniem, ascetyzmem ducha nie ubogiego, owszem przebogatego, a tylko dla przekory urągającego szczęściu, to jest w Walgierzu pogańską, spiżową mocą dawnych wielkoludów i herosów.

Przez „Walgierza" przemawia najpierw — chęć wyniesienia tragedyi niewoli

i miłosnego zawodu poza obręb codzienności. Jest to epos. I to epos, równoważne i równorzędne powstawaniu legendowych lub historycznych mocarzów u Wyspiańskiego. Nastało u nas zrozumienie znaczenia mytu, podania narodowego, jako wzoru mocy i rozmachu, pojętych współcześnie, aktualnie, prawie że tendencyjnie. I tego zolbrzymiania dusz dzisiejszych i uczuć dzisiejszych przez źródła potęgi dawniej — Walgierz Udały jest wstrząsającym przykładem.

Jednocześnie znać w nim wybijanie się i wyrywanie na czoło, na szczyt twórczości — męki więzienia i heroizmu bajecznego wytrwania. Te do najwyższego superlatywu i aż do nieprawdopodobieństwa posunięte uczucia to są dzwony z dzisiejszej naszej świątyni pragnień, rozdarte echa dzisiejszej miotającej nami burzy. I zarazem potęga ta nie oddaje się na posługi bezrządowi, lecz marzy wiernie o powrocie do króla, i olbrzym Walgierz, jak korny i wierny rycerz, do majestatu monarchy wróci i przed nim się poskarży. Tem różni się on od wszelkich innych wybuchów pokrewnych w poezyi nieocuglenia, bo zazwyczaj bezładnych i anarchicznych.

Ponadto „Walgierz“, jako utwór, świadczy o wpływie i uroku idei nadczłowieka. Umiejętnie zastosowana do ogromnych kształtów legendowego Witezia, wyposaża go ona w znamienne cechy swoje: bezwzględność i płacenie krwią za krew, pomimo całej subtelności psychiki Walgierza i górnej szlachetności jego natury. Walgierz korzysta z usług Zdrady — siostry Wiślimierza, pogromcy i gnębiciela — byleby odzyskać wolność. Jego duma tytaniczna i wzgarda dla wszelkiego pomysłu ukorzenia się, nic a nic nie przeszkadza bezwzględnemu i wielmożnemu łamaniu żywych przeszkód.

I wreszcie jest Walgierz Udały odbiciem dekoracyjności powieści dzisiejszej, otaczania się orkiestrą słów pełnobrzmiących, i rynsztunkiem, nieraz wyszukanym, muzeowych akcesoryów. To nawet wytworzyło pewną w tym poemacie sztuczność i nadmiar wyrażeń ze słownika umarłego, budowę zdań, w której zamierzona wyroczność i lapidarność opisu i opowieści, nieraz przechodzi w dziennikarsko brzmiący „perfectum praesens“.

Pomimo to, pomimo te pewne domieszki i naleciałości jakoby z zewnątrz i z poza druzgocącej szczerości Żeromskiego — „Walgierz Udały“ jest jak wielki śpiew, huczący ze wszystkich głazów starego zamczyska. Olbrzymie srogie ruiny nagle odżyły zamętem potwornych swą wielkością natur i uczuć. W stylu „Walgierza“ kruszą się stare żelastwa i rumowisko niezdobytych murów, ażeby wskrzesić i odsłonić groźne tajemnice łożnic miłości i podziemi nienawiści. *C. J.*

KORESPONDENCYA FILOZOFICZNA MIĘDZY JÓZEFEM MORAWSKIM A JÓZEFEM GOŁUCHOWSKIM (1842).

Książkę tę jako odbitkę z Rocznika Towarzystwa Przyjaciół Nauk ogłosił w Poznaniu Dr. Franciszek Chłapowski, człowiek wielostronnie wykształcony i czynny, bo lekarz, paleontolog, zbieracz i potrosze miłośnik sztuki, między innemi posiadacz cząstki spuścizny po Norwidzie, mianowicie bogatego szkicownika i psalmów z pysznemi akwarelowo — gwaszowemi inicyałami, z czasów berlińskich. Wydawca

w obszerniejszym wstępie zaznacza z dumą, „że nie tak to dawne czasy, gdy cały prawie filozoficzny ruch w Polsce ogniskował się w Poznaniu". (Hoene-Wroński, Libelt, Trętowski, Cieszkowski). Niestety, duma to zrujnowanego arystokratyzmu, po którym zostały jeszcze sławne portrety i właśnie listy. W tymże wstępie znajdujemy bliższe dane źródłowe o osobie i życiu Józefa Morawskiego, brata poety Franciszka Morawskiego. Więc bywali tam ongi tacy: rolnik, ekonomista, talent administracyjny, twórca wielu projektów urządzeń gminnych i powiatowych, działacz społeczny, jeden z pierwszych, którzy należycie uregulowali u siebie stosunki włościańskie, a jednocześnie myśliciel, przytomnie śledzący bieg filozofii na zachodzie!

Nessuno maggior dolore che ricordarsi etc.

Listy Gołuchowskiego były już ongi drukowane w „Bibliotece Warszawskiej" i tu są jeno podane w brzmieniu sprawdzonem; lecz listy Morawskiego ukazują się po raz pierwszy, gdyż autor nie chciał ich ogłaszać, w obawie „zgorszenia maluczkich". Wzruszająca lecz płonna obawa. Wywody Morawskiego nad teologię się nie wznoszą i są raczej dokumentem wysoce kulturalnej czci dla filozofii niż filozofii samej. Czasem jednak uderza oko świetny błysk intuicyi, gdy naprzykład nie wierzy, ażeby filozofia niemiecka mogła się gruntownie przyjąć w Polsce. (Podlega on temu samemu co Libelt złudzeniu, że posiadamy swojską, narodową filozofię). Wyraża to w każdym razie wspaniale. „Nędzny to nauczyciel Mądrości, który nie umie rozpoznać Narodowej umysłowej niwy, którą ma uprawiać, i który chude, na piaskach brandenburskich wyrosłe żyto, chce siać tam, gdzie siać trzeba złotą sandomierską pszenicę".

Natomiast listy Gołuchowskiego, zwłaszcza ów wielki z 3-go kwietnia, wprost godne są podziwu. Odrazu stajemy twarzą w twarz z umysłem mężnym, szerokim, tęgim i polotnym. To urodzony filozof i syntetyk, orlem okiem obejmujący wszystkie sprawy ducha i świata, które nadto potrafi zogniskować w jednym drobnym dyamencie — liście do przyjaciela. I przeto rozkoszą i słuszna jest niektóre jego myśli przytoczyć.

„Myśl, w ostatecznem swojem rozwinięciu, nie może gdzieindziej wylądować, jak kędy wiara podróżnych wiedzie. Zboczenia jednak są częste, nieraz nieuchronne, nieraz użyteczne, nieraz konieczne, nieraz klęską, nieraz zbawieniem, a zawsze niezbędnym wypadkiem ruchu, od którego ci tylko są wolni, którzy falami życia nieporuszeni i do ziemi przyrośnięci nieruchomi wegetują.

Wiara zatem bez wiedzenia obejść się nie może. Wiara, któraby była zupełnie odrębną od wiedzenia, jest dla mnie czystą abstrakcyą. Myśl i wiara są wzajemnem dla siebie dopełnieniem. Nawet wiara musi koniecznie na siebie przybrać postać myśli, żeby się do naszego umysłu dostała. Nawzajem myśl naprzód przez wiarę do nas wkracza. Jeżeli zatem jest jaki spór między myślą a wiarą, to to tylko mylny pozór: jest to zawsze spór między myślą a myślą, tylko pod pewnym względem rozdwojoną.

Wiara nie może zewnątrz człowieka leżeć jako rzecz martwa, musi być koniecznie przez niego ujęta i do niego wprowadzona. Jakim to zaś sposobem może być uskutecznione, jeżeli nie przez myśli?

Wprawdzie można powiedzieć, że to jest aktem woli: ażeby wierzyć, trzeba chcieć wierzyć; ale ażeby myśleć, także trzeba chcieć myśleć. Szelling już dawno powiedział: „że wszelki byt w ostatecznej instancyi jest wolą". Więc to nie może

stanowić różnicy. Wreszcie nie dosyć jest chcieć wierzyć, ale trzeba też i słuszne powody mieć do tego wierzenia; inaczej można Bóg wie w co wierzyć, nawet może w takie rzeczy, coby nie należało w nie wierzyć. Jeżeli zaś o powodach mowa, któż je ma rozbierać, jeżeli znowu nie to myślenie, którem wiara pogardza?

Możeż się wiara kiedykolwiek bez myśli obejść? Nie. — Możeż myśl z różnemi podaniami wiary w sprzeczności się znaleść? — Może. — Cóż więc robić? — Trzeba znowu na nowo myśleć. — Trzeba wykazać, w czem pierwsza myśl błędna była i z ogólnego szybu głębiej leżące myśli na jaw wyprowadzać.

Gdyby wiara przez myśl z człowiekiem powiązaną nie była, żadnego by stosunku do niego nie miała. — Czy zatem wiarę za funkcyę myśli, czy myśl za funkcyę wiary będziemy uważać, to zawsze pewna, iż bezwarunkowego rozdwojenia między niemi być nie może.

Niewłaściwym jest także spór między wiarą a rozumem, gdyż wiara jest to funkcya, wewnątrz rozumu się odbywająca, a zatem nie mogąca z nim być w bezwarunkowej sprzeczności. Owszem jest ona wyraźną attrybucyą rozumu, inaczej, gdyby jej tylko rozum stał na zawadzie, toby wiara i tych istot była udziałem, którym rozum odmówiony. — A jednak tak nie jest. Gdyby zatem wiara zwycięztwo swoje aż do tego stopnia posunęła, iżbym rozum zgładziła, zanadtoby zwyciężyła, gdyżby i dla siebie dół wykopała. Bez rozumu niema i wiary".

A dalej znów czytamy:

„Dlatego nie widzę powodów, dlaczegobym miał myśl potępiać i tylko wiarę wywyższać! Daleki jestem od chęci poniżenia albo osłabienia wiary, ale nie mogę przypuścić, ażeby rozum na to był człowiekowi dany, iżby mu był zawadą, a światło myśli i widzenia — na to, iżby go zgasić, — najwyższa nauka na to, ażeby ją wyrzucić. Jeżeli wiara jest posłannicą z nieba, to i myśl niebiański ma początek. Nie przypadkowym ani dowolnym sposobem ona się do rodzaju ludzkiego dostała, nie z płochej woli człowieka stała się ona silną potęgą, nim i światem miotającą, i wszystkie stosunki jego życia urządzającą. Spadła ona losem konieczności a raczej zrządzeniem Boskiem na człowieka.

Nikt się od niej zupełnie wyłamać nie może, ani ci nawet nie, którzy na nią powstają, gdyż przeciwko myśli za pomocą tylko myśli wojować mogą. Pochodnia w rzędzie ślepego dotąd człowieka, oświeca ona teraz ciemne jego drogi. Iskra elektryczna, świat duchów przelatująca; wahadło nieskończoności u owego „Ja" zawieszone i między Bogiem a światłem oscyllujące, ruchem swoim ciągle od środkowego punktu zbaczającym słabych wprawdzie w obawę wprawia; gdy jednak to wahadło zdejmiem, stanie zegar świata, zginie cywilizacya, zginie nauka, zginie sztuka, zatrzyma się historya i życie w martwą mumię się zamieni.

Myśl, której potęga tak wielka, czyliż ona cale do planu Boskiego nie wchodziła? — Czyliż mimo wiedzy Boskiej z własnej siły z głowy ludzkiej wytrysnęła? Czy jej Bóg wcale nie przewidział? Czyli jej żadnej drogi nie zakreślił? — Czyli tylko na los szczęścia sama rzuciła się w świat jako włóczęga i na własny rachunek go burzy lub przeinacza! Czyliż w dziedzinie myśli niema już żadnego, nie mówię objaśnienia, ale przynajmniej palca Boskiego? W cóż się zamieni owe obiecane zesłanie Ducha świętego, o którem wiara naucza?"

I w całym liście ten sam kolor bogaty języka, ta sama nieustraszoność, bystrość i godność w bronieniu filozofii, przy całem poszanowaniu uczuć religijnych.

Jeszcze więcej niż treścią samą, bądź co bądź krępowaną względami na głęboko wierzącego druha, wypowiada rozmachem, stylem i energią formy. W nich słyszymy już wyraźnie ową ukształtowaną i swobodną a dostojną mowę polską, po wyzwalającym świętym chrzcie romantyzmu, bez świętoszkowatych lub patryarchalnych archaizmów, trącących prowincyą, i tę samą przepyszną obrazowość, w której nie masz sztucznie pozorowanej połowiczności różnych późniejszych rozjemców między sprzecznymi „dwoma światami", lecz jest prawdziwe czucie i prawdziwe widzenie wszechrzeczy jasnowidzącym okiem humanisty.

Alastor.

„IDEA W RUCHU REWOLUCYJNYM".

Są w tej książce trzy piękności.

Jej autor S. A. M. głęboko odczuwa chaotyczność tak zwanej rewolucyi, t. j. brak w niej podkładu własnej duchowości, własnej narodowej jaźni. Rozumie on, że Polska ma w swej krwi, w romantyzmie wielkiego poetyckiego okresu i wogóle w swej tradycyi pewne motywy przewodnicze, pewne swoiste, własne rozumienie zadań przyszłości, i swej walki o przyszłość, i pragnąłby, ażeby rewolucya była jakoby kontynuacyą i uświęceniem tych psychicznych wskazań zbiorowej naszej istoty. Dręczy go cechująca cały ruch mieszanina obcych wzorów, niewolniczo przedrzeźnianych, z parodyą wielkich godeł własnych.

Druga piękność, która jest raczej prawdą w skonstatowaniu brzydoty, to śmiałe, bezwzględne ocenienie tej targowicy, na którą zeszedł wspaniały z początku i wielkoduszny entuzyazm złudzonego narodu. Dzika bezmyślność w niszczeniu najlepszych egzystencyj ludzkich, dzika bezmyślność w tępieniu wszelkich szerszych stanowisk politycznych, teror partyjny, jakieś skołowaciałe samoogłupianie się każdego z tuzina stronnictw — dogmatem własnej nieomylności i dogmatyczną wiarą w zasadniczą zbrodniczość i innych — wszystko to znalazło w tej książce swoje odbicie gniewu i goryczy.

I wreszcie trzecia piękność tkwi w tem, że widocznie już i na wyspie, zamieszkałej przez zjadaczów lotosu w konserwach, zaczynają uczuwać wstrząśnienia kory ziemskiej. Przybywa jeszcze jeden pisarz — a tak ich dotąd u nas niewielu, w którym pokrywane dotąd sofizmatami pseudo-metafizyki, pseudo-nadziemskości, pseudo-nadczłowieczeństwa, indywidualistyczne ubóstwo duszy i niemoc współczucia ze zbiorowością i niemoc przystąpienia do ołtarza jakiegokolwiek ideału — zaczynają na reszcie szczęśliwie próchnieć.

Sądząc albowiem z pozaziemskich gestów i władczych manier, mamy tu do czynienia z jednym z gminy „szczytnego odosobnienia". Oczywiście trudno im wierzyć, bo niech przypływ przejdzie i obawa komizmu hieratycznego wobec rzek krwi i gór trupów ludzkich minie, to i oni pewno, oh, napewno wrócą do swej jałowej kontemplacyi i budowania państwa snobów z pomocą rzekomego wydrwiwania snobizmu. Jest to w gruncie rzeczy wymuszona przez grozę sytuacyi dobra mina na złą grę. Gdy fala miota okrętem jak łupiną, to i popi zakasują swych ryz i udają pomoc żeglarzom i sympatyę dla pracujących w pocie czoła majtków.

Ta żarliwość, w której nawet niema szczerego prozelityzmu, ale jeno małoduszna, wielko-ambitna chęć nie pozostania za nawiasem wielkich, dziejowych przełomów — oto, co charakteryzuje zwykle tego rodzaju listy apostolskie. Jest w nich zwykle wszystko, prócz siły przekonania i przekonywania i prócz tej szczerości, która wpadłszy bodaj w najwęższe łożysko myślowe, zawsze jeszcze płynie z wartkością i siłą potoku górskiego i — porywa i zrywa i jest wstrząśnieniem.

Wszystkie te właściwości odnaleść można w „Idei" pana S. A. M. I przeto dość prędko piękności jej się skończyły. Brak jej ożywczego tchu i twórczej idei — brak właśnie tego, co dać obiecała, tak zatytułowawszy swój występ i wstępując w wir ruchu. Co więcej — kładzie ona na szali własne ubożuchne wartości i pod muzykę „idei" podkłada tekst tak lichy, że nie tylko z tego nie może być muzyki przyszłości, lecz jest coś gorszego nawet od muzyki przeszłości.

Przeszłość nasza, ta niedawna, wielka duchowa, ów najwyższy wzlot ducha polskiego, wymagała od Polski zreformowania woli powszechnej i oddziaływania na powszechność świata w kierunku moralnego i politycznego wyzwolenia. To głosił całkiem pozytywnie i językiem publicysty Mickiewicz w swoim projekcie sejmu powszechnego. I to przekazywał rodakom w swym „Testamencie" Słowacki, wróżąc, że zjadaczów chleba przerobi w aniołów, i tak myśleli i Krasiński i Norwid we wszystkiem, co było emanacyą ich ducha. Idea przekraczania swą prężnością i rozlewnością duchową — granic narodowych, godło wytwarzania rewolucyi duchowej i politycznej i na zewnątrz i dla innych — oto co różniło Polskę od innych ludów. Rewolucya francuzka miała rezonans wszechświatowy całkiem pomimo swej woli i mocą samych wydźwigniętych przez nią doktryn, a więc rzeczy powszechnych. Obie rewolucye angielskie — jak słusznie już woła Macaulay — były ciasne, sobkowskie i bez wszelkiego daru promieniowania na zewnątrz. Macaulay nie był mesyanistą, tylko człowiekiem dziewiętnastego wieku, i to mu wystarczało, ażeby dzielić rewolucye na egoistyczne i powszechne. Otóż duch rewolty polskiej był zawsze powszechny, apostolski, misyonarski. Czy było to jego zbawieniem czy zgubą, czy przodownictwo d u c h o w e narodu nie jest warte politycznego; — to scholastyka. Pewnem jest, że na tem się urobiła samowiedza najlepszych umysłów i że teraz — nareszcie — coraz więcej umysłów tę powszechność polskiej idei z należytą czcią wyznaje.

Pan S. A. M. o tej spuściznie po największych epokach i duchach Polski zdaje się wiedzieć — ma na to dość historycznego i literackiego przygotowania — ale jakiż zabawny z niej wyciąga wniosek: „Bo co najlepszego było, jest i będzie w tym narodzie wyrastało zawsze na bujnej glebie wszechstronnego indywidualizmu i póty tylko, póki się on uznawał w jestestwie swojem". Innemi słowy indywidualizm — jako dalszy ciąg i wykonanie testamentu... powszechności!

Jest poprostu przykrym, prawie fizycznie przykrym widok tego wywodu. Bo jeśli przedtem wydawać się mogło, że czytamy traktat „O naprawie polskiego socyalizmu" i traktat taki byłby istotnie budujący i twórczy — teraz przekonywamy się, że natchnieniem autorowi był nie Mickiewicz, nie Słowacki, nie idea polsko-wszechświatowa, sformułowana w wieku najpełniejszego jej ogarnienia przez wodzów narodu, tylko indywidualiści. Tym co namaszcza autora na drogę indywidualizmu jest bodaj przedewszystkiem — Nietzsche. Wprost czuje się tu smak świeżo przyrządzonego nietzscheizmu. Z niego to wzięła się ta pokutująca mara, która raz

po raz szepce słowa, będące jakoby parafrazą Zaratustry: jak oto duch polski dzisiejszy dzieckiem był ofiarnem, lwem się stał walczącym i przedzierzgnął się wreszcie w hyenę cuchnącą".

Nietzsche, Burkhardt i konfederaci — pomniki to wielkie i imiona potężne, tylko nie słyszeliśmy dotąd nigdy, żeby dla skupienia rozstrzelonych wichrów, — zaklęciem była idea indywidualizmu, ażeby dla sparaliżowania nierządu — gromy Skargi miały się stać skuteczniejszymi przez zamienienie na blaszane grzmoty literackiego indywidualizmu.

Cała bowiem książka ta, to najczystsza literatczyzna, popis stylistyczny, złożony z frazesów, tak okrążających zamierzoną treść i tak przeciwpowszednio, przeciwnaturalnie wyrażanych, że nad całemi stronnicami trzeba się zastanawiać i poprostu kombinować, żeby się dowiedzieć, czy chodzi o gloryfikacyę czegoś, czy o zepchnięcie na dno piekieł. Bo oto o krok dalej czyta się znów o „umiejętności skupienia najbardziej rozbieżnych czynników dla najbliższego a wspólnego uzyskania celu, przy najszerszem, najjaśniejszem ujęciu przeszłości i jej zadań".

Lecz co ma być tym wspólnym celem, tem zadaniem jutra? Czyżby znowu indywidualizm? Więc nie indywidualizm?

I dzieje się to nie przez brak odwagi cywilnej wypowiedzenia tego, co dziś zresztą Baltazarowemi zgłoskami pokuty samo się wypowiada. Owszem, autor ma za dużo odwagi; jak mizantrop, podejmuje wszystkie możliwe zarzuty przeciw partyom walki — jak i niemniej bulwarową pochwałę, że w swej robocie krytycznej socyalizm jest „boskim". Ma tyle różnych słuszności, że wolelibyśmy zamiast nich wszystkich jedną jedyną. Lecz hic Rhodus hic salta. On obok wszystkich niezliczonych odwag nie ma jednej — przyznania sobie w duchu, że sam wszelkiej dyrektywy jest próżen, i do stanowczego gniewu ani do entuzyazmu niezdolny! Wśród tych bezustannych zapędów i cofańców nerwowego czy zgryźliwego usposobienia, oscylacyi między uznaniem a niechęcią, mamy w końcu wrażenie, jak gdybyśmy patrzyli na szkic hypokondryi stosowanej.

Ten roztrzęsiony, rozbity, bezkotwicowy okręt jest nietylko nonsensem jako konstrukcya, lecz i jako wola. S. A. M. truchleje przed czynem wszystkimi strachami i omdleniami „prawdziwych polaków", całą bezmierną trwogą o skarby przeszłości, o to, czy nie jesteśmy czasem prowokowani, czy nie lepiej zaczekać, aż pęd rewolucyjny się stanie sprawą wszechstronnie ogarniętą, tak że „ona to powinna nas obejmować obręczą wspólnej woli". Przedtem nie radzi puszczać cugli burzy, w myśl owego Ariostowego zdaje się bohatera, który postanowił, że póty nie wejdzie do wody, póki się nie nauczy pływać. Dzieje się to też przez nadmiar naiwności i zupełny wobec życia egzotyzm. Widocznem jest, że p. S. A. M. zostaje pod wpływem Mochnackiego w taki sposób, jakgdyby był cudzoziemcem i, wyrobiwszy sobie dziecinno-gwiazdkowe pojęcie o „rewolucyi", stosował sens moralny wojny 30 roku do owego wybuchu rozpaczy i odruchów nadziei, z których się składała niezorganizowana, paroksyzmowa, partyzancka walka ostatnich dwóch lat. Mochnacki bije na konieczność społecznego, to znaczy ogólno-narodowego, wszechstanowego tła dla prowadzenia rewolucyi, a p. S. A. M. rozrzewniająco naiwnie to samo powtarza, nie domyślając się nawet, co było pobudką, dążnością, istotą owej nieskoordynowanej walki, która w swoim rodzaju była pierwszą i nawet z r. 1848 niewiele ma podobieństwa.

Lecz pod jednym względem autor ma słuszność. Oto przewiduje zgrzyt przekąsu u czytelnika. Lecz czy takie zastrzeganie się może zabezpieczyć od śmieszności? Czy ono osłabia znaczenie faktu, że z takiem uważaniem Mochnackiego za wyraziciela dzisiejszych walk, wolno czynić wszystko, tylko nie brać się do steru? Autor ma dość danych na to, żeby z swej dalekiej loży w Colosseum sypać na głowy gladyatorów kwiaty lub zgniłe pomarańcze — ale na co rwać się do kierownictwa, gdy się jest tylko „Confusionsrathem?"

Trudno o większe nadużycie własnej inteligencyi, — oczytania i kultury. Trudno o książkę bardziej bezładną i w swym bezładzie pretensyonalną. Trudno o większą, doborowszą kolekcyę inwektyw wszy, pluskiew, gąb, „pysków", o większą językową trupiarnię pseudo-klasycznej stylowości, płodność w ronieniu neologizmów lub też archaizmów w rodzaju obrzydliwego chrząknięcia: „snadź". I trudno wreszcie o gorzej zamaskowanego ducha pogardy dla wszystkiego, co było rewolucyą, pogardy, która jak swąd bije z takich np. słów: „A wam o co idzie — właściwie?" Dość tem pytaniem poskrobać zmienną barwę rewolucyonistów, a wyjrzą niejednokrotnie nagie burżuje, proletaryuchy, żydy i szlachetki, aby użyć wszystkie już słowa w jednakowym już smaku i walorze". Trudno wreszcie i o bardziej chorą publicystyczną wątrobę, znamienniejsze grymasy gniewu i nienawiści dla ludu, dla wszelkich ludzi. Cała ta książka, której się zdaje, że jest ze złotogłowiu i purpury, ma w sobie żółtość pompatycznej żółci, choleryczną energię ideowo i politycznie jałowego ducha, albo wreszcie kwaśną żółtość robaczywego jabłka.

„Jestem sam stronnictwem dla siebie" wołał Dante Alighieri i stworzył wielką ojczyznę wszechludzką. Jestem sam, a „najsilniejszym jest ten, co stoi sam", mówił w okresie odrazy do przepodłych sztuczek mieszczaństwa Henryk Ibsen — i stworzył „Wroga ludu" i nieprzejednaną granitową opokę wolności i uczciwości. Jestem sam — woła p. S. A. M, i nie stwarza nic, owszem, choć ciągle powtarza „twórczość", „siewność" i t. p., jest bez ziarna i bez twórczego ciepła, a jeśli co sieje, to dezorganizacyę, połowiczność i sofizmaty, jak np. ten, że nawet poskoczenie wściekłe na barykady jest tylko burżujstwem. Tak doszczętnie — i czasem wymownie wynicował wszystkie godła i wartości, wchodzące w skład zmąconej, skomplikowanej, przetragicznej i przebolesnej chwili, tak je ogryzł do kości zębatą choć nie dowcipną krytyką, że sam zmusza do zapytania: W jaki sposób, z jaką kombinacyą tych pierwiastków poprowadzić mógłby — w przyszłość, zbudować trwały gmach, dogmat, kierunek, zachętę, entuzyazm? Kto i co z tego materyału ulepi?

Należało tę książkę zatytułować: Góra w połogu.

Dr. Kosmoski.

Przegląd sztuki i literatury

b) Obcej.

KSIĘGA O IBSENIE.

Zaraz po śmierci wielkiego dramatopisarza norweskiego zabrano się do obliczenia i rozpatrzenia jego literackiej spuścizny. Jedną z książek, która usiłuje dać wizerunek Henryka Ibsena do rąk szerszemu ogółowi, jest publikacya Hansa Landsberga p. t. „Das Ibsenbuch“, wydana świeżo i wykwintnie przez głośną firmę J. Fischera w Berlinie. Jest to dzieło tylko ułożone, a nawet właściwie złożone z listów, mów i wyjątków różnorodnej twórczości poety.

Dla tych listów właśnie i dla tych publicznych przemówień, książka jest ciekawą. Rzucają one jasno światło na prawdziwego Ibsena, którego zazwyczaj oglądamy z widowni teatralnej, przez pryzmat jego sztuk, zawsze potrosze sfinksowych w swojej esencyi moralnej. Niema dziś autora bardziej znanego i więcej w teatrze królującego, ale niema i bardziej zagadkowego. Ibsena nikt właściwie z pośród legionu piszących o nim nie wytłómaczył — i nareszcie nastąpiła jakoby reakcya po manii interpretacyjnej, i bierze się już jego dramaty i twórcę ich, jako mocne, wymowne fakta psychoartystyczne, i na tem się poprzestaje. Lepiej z tem czytelnikom i widzom i lepiej na tem wychodzi autor. Nieraz krytyka zmęczona sybiliczną tajemniczością jego, a może i pewną pozą, traktowała go, jak Ola Hanson, analityk duński, dla którego Ibsen jest jakąś głupią, intrygującą sową. Pytyjska mistyczność tego, co możnaby nazwać tezą, albo sensem moralnym u Ibsena, jest dlatego jeszcze trudniejszą do przeniknięcia, że się ją bierze tylko jako system ideowy, jako tak zwany światopogląd. A tymczasem ona jest także kolorytem, mgłą skandynawskich fiordów, oparem tajemniczej północy. To są chmury i obłoki, podobne do wyziewów w pieczarze wyroczni delfickiej, ale właściwie przyrodzone tej glebie, na której poeta się obraca. To jest zresztą wielki urok, żywe tchnienie, posępne, normandzkie, odrębnego świata, i w opar ten spowija się chętnie tylu innych poetów, jak np. Przybyszewski.

Natomiast jasne i zrozumiałe jest każde słowo w listach Ibsena i przemówieniach. Wprost zadziwia ich przejrzystość. Ale i coś więcej jeszcze: tęga odwaga cywilna i szczerość w wypowiedzeniu tego, coby się społeczeństwu wcale a wcale podobać ani mu schlebiać nie mogło. A najmniej temu społeczeństwu, które uważa się za gminę Ibsenowską, za cząstkę „mniejszości". Zgrzyty i paradoksy napotka ten, komu się wydawało, że twórca „Podpór społeczeństwa" to szermierz demokracyi, równości, braterstwa. Kto się do szeregów demokratycznego rokoszu zaciągnął w mniemaniu, że dostał się pod komendę Ibsena, może doznać przykrego rozczarowania. Komuś może się wydawać, że został przekonany i zjednany dla idei doktora Stockmana z „Wroga ludu". Ale Ibsen mu na to odpowie (w liście do Jerzego Brandesa) z powodu tego właśnie dramatu: „Po latach dziesięciu stoi może i większość na tym punkcie widzenia, na którym doktor stał podczas zgromadzenia ludowego. Ale przez te lat dziesięć doktór nie stał w miejscu; on znowu odskoczył od większości o lat dziesięć. Większość, masa, tłum nigdy go nie dopędzi i nigdy nie może on mieć za sobą większości. Gdzie ja stałem wtedy, gdym pisał różne swoje książki, tam stoi teraz zwarta masa. Ale ja sam już tam nie jestem — jestem gdzieindziej, bardziej naprzód, pochlebiam sobie".

W ten sposób Ibsen kolegować może tylko z mniejszością, którą właściwie wyobraża on sam. I ta ukryta myśl podściela wszystkie jego dzieła. Na wszelki tłum i na wszelką ideę czy akcyę, prowadzoną czy wyznawaną tłumnie — reaguje on w sposób jednakowy: indywidualistyczny, niemal arystokratyczny. Tak oto mówi w innym znowu liście do tego samego: „Przy niezwykle chwalebnem dążeniu, uczynienia naszego narodu społeczeństwem demokratycznem, ani się spostrzeżono, jakeśmy zaszli daleko na drodze zrobienia z siebie społeczeństwa plebejuszów. Wytworność myśli zdaje się u nas zanikać".

Wielokrotnie w ten sposób przemawia. W listach do Brandesa i do Björnsona prawie ciągle wraca do tematu socyalno-politycznego i zawsze ma oschły, cierpki, sceptyczny krytycyzm dla wszelkich poczynań reformatorskich. Czasami graniczy to z pesymizmem. Wówczas poeta uważa tłum „za niezdolny do zrozumienia rzeczy wyższych" — zarówno w Norwegii, jak i w całym świecie, a całą robotę polityczną za podejrzaną, nieczystą. Jest za tem, żeby dążyć do niezbędnych, praktycznych odnowień, jak najszerszego prawa głosowania, swobody, równouprawnienia kobiet, ale nie przywiązuje do tego wszystkiego zbyt wielkiej zasadniczej wagi. Obawia się, że zawsze zostanie ciemnota, ciasnota i wstecznictwo. W ogólności nie ufa dobrym intencyom duszy społecznej, solidarnej. W szczególności zaś nie radzi polegać na chłopach i twierdzi, że wszędzie, gdzie obserwował, widział w nich tylko chciwość, żądzę zysku, brak zdolności do ofiar i do niezależnego sposobu myślenia. Woli więc sam stać zdala od wszelkich ruchów wolnościowych, nie dlatego, żeby wolności nie chciał, lecz, że właśnie jej pożąda, że nawet ceni ją ponad wszystko w świecie, — gdy właśnie stronnictwa polityczne pod sztandarem swobody walczą o despotyzm i despotycznie.

Podobnie jak w „Dzikiej kaczce" ustami jednego z bohaterów nazwał idealizm głupotą, tak i w wyznaniach prywatnych wpada chętnie w przekorę i trafia aż poza cel, a sobie samemu kłam zadaje: „W absolutyzmie najlepiej dojrzewają wolność ducha i wolność myśli"; okazało się to ongi we Francyi, później w Niemczech, a dzisiaj w Rosyi. A gdzieindziej mówi: „Wolność wyborcza, wolność od podatków

dobre są dla obywatela, ale nie dla indywiduum"... „Państwo jest przekleństwem dla indywiduum. Czem okupiły Prusy siłę swą jako państwa? Zatraceniem indywiduów w pojęciach politycznych i geograficznych. Kelner jest najlepszym żołnierzem".

Tu tkwi wiele głębszej prawdy. Stalowe ostrze rozumu Ibsenowskiego i wielkie jego doświadczenie życiowe zdziera niejedną ułudę europejską.

Na drodze swej ustawicznej opozycyi dochodzi do ostatecznych konsekwencyj:

Żydzi, ta „arystokracya ludzkości", zdołali zachować swą poezyę tylko dzięki temu, że nie mieli potrzeby wlec ze sobą państwowości.

„Państwo musi pójść precz"! „Podkopujcie ideę państwa i niechaj dobrowolność i pokrewieństwo duchowe będą jedynem wiązadłem". „Jeśli przyjdzie do takiej rewolucyi — stawię się i ja". „Zrewolucyonizować należy ducha ludzkiego" — a wszelkie inne rewolucye to jeno czcze pojęcia, dążenia specyalne, zewnętrzne, to odpadki.

Ibsen nie ma też wiary w altruizm, w solidarność, a jeśli o niej mówi dobrze, lub nie napada na nią, to dlatego, że sam podlega powszechnemu nałogowi: „A tymczasem uczucie solidarności, to może największy balast, ciążący nad jednostką". „Bywają czasy, w których cała historya świata wydaje mi się jednem wielkiem rozbiciem okrętu — niech się ratuje kto może!" Jesteśmy wszyscy na fałszywej drodze, a całe pokolenia, opiewające niedościgłe ideały, to jakoby młodzieńcy, którzy porzucają swą pracę, ażeby wstąpić do teatru i — robić fiasco.

Ibsen zawsze zostaje sobie wiernym — ton niedowiarstwa i ironii nie opuszcza go nawet wtedy, gdy tak zwane względy przyjaźni i koleżeństwa nakazują rycerskość i poszanowanie cudzej opinii. W tym względzie przypomina zawsze oschłego i nie uprzejmego Tołstoja. Zwłaszcza dużo przykrych słów wypowiada Brandesowi i jego literackim ulubieńcom, ilekroć go urażą pozytywizmem, etyką pożytku, filozofią złotego środka i życiowego rozsądku. Johna Stuarta Milla nazywa wprost filistrem i dziwi się Brandesowi, że zadał sobie trud przetłomaczenia jego dzieła. „Jestem przekonany, że połowy tego czasu, który kosztowało tłómaczenie, starczyłoby Panu na napisanie dziesięćkroć lepszej książki. Myślę też, że Pan Milla krzywdzi, jeśli wątpi o prawdzie jego zapewnienia, że wszystkie swe idee zawdzięcza swej żonie". Mowa tu, oczywiście, o kurtoazyjnej dedykacyi we wstępie książki angielskiego myśliciela.

I względem kobiet nie jest Ibsen bardziej eleganckim i zgoła nie przyznaje się do jakiejś tendencyi feministycznej. A tendencyę tę, i bodaj tę najwięcej, przypisywały mu wszystkie niewiasty i wszyscy niewiast orędownicy. Słusznie mówi Otto Weininger, słynny autor dzieła „Płeć i charakter", w swem studyum o „Peer Gyncie", że „Małego Eyolfa" uważano za przeczucie aktualno-poczciwej, tendencyjnej książki „Stulecie dziecka". Owóż już nie w liście, lecz w mowie publicznej, i to jednej z ostatnich (w r. 1898), Ibsen takie znamienne wygłosił credo:

„Wszystko, com stworzył, było bez tendencyi świadomej. Byłem więcej poetą, niż filozofem społecznym. Muszę odtrącić od siebie chwałę występowania świadomego w obronie kobiet. Nie zdaję sobie nawet jasno sprawy, co to jest właściwie „sprawa kobiet" i t. d.

Ale choć tak często mówi: nie! choć z przerażającą bezwzględnością dyskredytuje wszelką robotę gromadną — nie jest Ibsen tylko duchem przeczenia i nie jest tylko artystą „malującym" bezideowo, jak sam o sobie mówi. W tych przeko-

rach i zgryźliwościach ukryty jest potężny i niezłomny, a raz po raz widoczny czynnik twórczy: ubóstwienie mocy i udzielności ducha ludzkiego. Nienawiść Ibsena zwraca się przeciw pętom tego ducha, czy to będą tradycye średniowieczne („cały ten kram"), dla których nie ma dość pogardy, czy zbyt ciasny nacyonalizm, czy norweskie i podobne do niego parafiańszczyzna, czy ambitne eksperymenty jak za czasów „błogosławionej gilotyny". Depce pojęcia „socyalny", „polityczny" i wierzy, że one z czasem znikną, a na ich miejsce i do zbudowania przyszłości przyjdą „poezya, filozofia i religia", w jakiś nowy sposób ze sobą połączone.

Na tle tych spowiedzi i wywnętrzeń zrozumiałymi się stają dramaty i olbrzymie wszechludzkie poematy Ibsena jak: „Brand" i „Peer Gynt". Rozumiemy lepiej przyczynę ich oschłości i jakiejś protestanckiej bezsłodyczy, ale też i odczuwamy lepiej tkwiącą w nich moc prawdy duchowej, i nieprzejednany protest przeciw kłamstwu i dyscyplinie społecznej, przeciw wszelkim pozorom rzeczy świętych i wielkich, tam, gdzie jest tylko małość.

Ibsen jest ściśle z tego samego rodzaju ludzi, co Nietzsche. Zdumiewające łączą ich podobieństwa. Ale Ibsen jest od samego początku, od zarania swego zawodu pisarskiego, cierpkim i nieubłaganym, jest mądrą, i niesamowitą „sową", zaś Nietzsche z tą samą nienawiścią dla tendencyi i gromady umiał pogodzić naturę gorącą, sztukę harmonijną, najwyższy blask i czar. Lecz znowu Nietzsche się łamał i chwiał i zmieniał i nieraz sobie sprzeniewierzał, gdy Ibsen sterczał zawsze jednakowo, jak granitowa, chropawa opoka. *C. J.*

EDWARD GRIEG.

Nie byłaby śmierć tego kompozytora, pomimo wielką jego miarę, wypadkiem i nas bliżej obchodzącym, gdyby i nasze sfery muzykalne nie zawdzięczały mu tylu bogatych wzruszeń artystycznych.

Twórca słynnych dwu Suit do Ibsenowskiego „Peer Gynta" — był ostatnio może najulubieńszym muzykiem świata. Więc gdy w ubiegłym tygodniu rozeszła się wiadomość o jego zgonie, przytem dość rychłym, po sześćdziesięciu czterech latach życia zaledwie, rozbrzmiał żal powszechny, prawdziwy, z serca płynący. Zamknął powieki siłacz pracy i twórczości, zawsze młodzieńczy i świeży, zawsze niesłychany magnat szczerej melodyi, w parę miesięcy po ostatnich koncertach, którymi sam w Berlinie i innych miejscach Europy dyrygował.

Grieg nie był jakimś nadzwyczajnym nowatorem w muzyce. Nie kusił się o laury Wagnera, Regera lub Ryszarda Straussa. Dlatego też może i nie miał śród krytyki niemieckiej tego nadzwyczajnego uznania, którem się gdzieindziej cieszył a które mu się stanowczo należało. Jego siła polegała na tem, że pierwszy wniósł do sztuki i pokazał jej — duszę muzyczną Skandynawii, i że pierwszy, szerzej i pełniej tę duszę, zwłaszcza norweską, ogarnął. Już i w tem jest właściwie nowatorstwo. Grieg dał rzeczy nowe, nieznane przedtem, a przemawiające do głębi. Ogół wykształcony, biorąc od dziesiątków innych poezyę skandynawską, jej melancholię, magnetyczne piękno morza i górskich samotni, jej przesubtelne i wrażliwe natury

ludzkie, od Griega wziął muzyczny wyraz, muzyczne dopełnienie tego nowego obszaru uczuć i idej. Jeśli Ibsen, Björnson, Arne Garborg, Knut Hamsun, Strindberg dali bolesne zgrzyty, dramaty, zmagania się duszy jednostkowej z duszą gromady, mniejszości z despotyzmem większości — Grieg dał harmonię i tęsknotę, dał pieśń, przedewszystkiem pieśń, to jest śpiewną, marzącą lub malowniczą stronę tych fiordów i mitycznych tworów, zaludniających kraje tęskne, w których jak gdyby ręce wyciągały się do miłości i ciepła.

Charakterystyczne jest, że nawet utwory Griega na orkiestrę, poematy symfoniczne dźwięczą jak pieśni, że w nich przy całej kunsztowności instrumentacyi przeważają temata śpiewne. Słynny śpiew Azy ze „Suity“ jest i symfonicznym utworem i pieśnią podłożoną pod słowa. Dość często grywają w ostatnich czasach uwerturę symfoniczną: „Jesień“, w której pobrzmiewa z początku smutek listopadowy a w końcu już nadzieja przyszłej wiosny. Na te same mniej więcej temata muzyczne Grieg napisał i pieśń, prawie, że całą kantatę p. t. „Herbsstturm“, jest to jedyne w swoim rodzaju jakoby pomniejszone epos smutku i odrodzenia w naturze.

Pieśni Griega, a tych jest wielkie mnóstwo, obejmują całą skalę, którą, od czasu wielkich romantyków Schuberta i Schumana, obejmował ten największy i najszczerszy z wszystkich rodzajów kompozycyi. Zmarły mistrz czerpał z tej samej, co i tamci, szczerości marzenia, miłosnych żalów, leez wszystko spowijał melancholią północną. Takie rzeczy, jak „Łabędź“, „Pożegnanie“, „Dawna pieśń“, „Sosna“ i całe tomy melancholijnych, z głębi mórz wydobytych pereł muzycznych do słów Paulsena, Heinego i innych, tchną niewysłowionym czarem poezyi i rozłąki. Nie ma tam wielkoświatowego wykwintu w oprawie fortepianowej, jak u Brahmsa, ani dramatycznej logiki jak u Hugona Wolfa i raczej przeważa liryzm, a liryzm to nieraz bezdenny i zawsze płynie z szczerego wezbrania duszy. Griegowi zawsze dopisuje bezprzykładna łatwość i wdzięk melodyi i przez to samo już poniekąd stoi on poza niemiecko-francuzkim światem muzycznym, ubogim w pomysły po Wagnerze i tylko potężnym w koloryzowaniu za pomocą kombinacyj orkiestrowych i w ogólnem poczuciu dramatu muzycznego.

Nieraz mogłoby się zdawać, że Grieg jest jednym z tych poetów, którzy kryją w tajnikach duszy jakiś nigdy niewyśpiewany romans starzejącego się marzyciela, tak przejmująco śpiewa miłość — gdyby nie równoległa płynność i łatwość w tematach całkiem niesubjektywnych. Jest ciekawy i ujmujący i jako epik i jako bard ludowy i charakterystyczny. Echo wielkich herosów z epoki Wikingów odzywa się raz po raz czy to w sonetach, czy we wspaniałym poemacie symfoniczno-deklamacyjnym „Bergliota“, zupełnie w stylu „Rycerzy północy“ — Ibsena. Zaś echo scen i świąt ludowych, rubaszno-groteskowy temperament chłopskich marszów, weselisk i zabaw, nie mniej wymownie i barwnie, a z plastyką malowanego obrazu, zachwyca w całym szeregu utworów na fortepian.

Grieg ma dla nas jeszcze jedno znaczenie. Z jego utworów ludowych i pieśni o charakterystyce rodzimej wyziera nieoczekiwane podobieństwo do pieśni i melodyi polskiej. Są tam rytmy kujawiaka i tęskne dumki. Występuje na jaw poprostu zdumiewające pokrewieństwo muzycznych motywów narodowych, które do głębszej medytacyi prowadzi. Byłoby ciekawym przedmiotem studyów porównawczych, — zestawić piękno ludowe w muzyce u nas i w Norwegii. Okazałyby się ciekawe wspólności i powinowactwa (widoczne nieraz zresztą i w zdobnictwie ludu).

Grieg i w innym jeszcze sensie potrąca w nas swojskie struny — jest on jednym z tych, których oczarował geniusz Chopina. W salonowych zwłaszcza jego utworach, w walcach i lirykach fortepianowych, pełnych poezyi i elegancyi — uśmiecha się do nas wielki i czarnoksiężki prawzór całej współczesnej liryki fortepianowej, twórca Nokturnów i Preludyów.

Dla sztuki całego świata, sztuki wyrosłej z ziemi, łączącej poezyę z muzyką i pejzażem, a przytem na wskroś przesyconej ludzkiem czuciem, śmierć Griega jest bolesnem zgaśnięciem jednego z tęczowych światów. *Florestan.*

WYSTAWA DZIEŁ KONSTANTEGO MEUNIERA.

Jest to tryumf pośmiertny, spóźniony. Meunier umarł przed dwoma laty, i choć już wtedy sławnym był i stawianym w jędnym rzędzie z Rodinem, dzieła jego poznajemy bliżej dopiero teraz, dzięki wystawie, którą wielbiciele mistrza urządzają po wielkich miastach.

Meunier, to w dziejach nowej sztuki jakoby legenda. Ogół słyszy dokoła o posągach kowali, żeńców, żeglarzy, robotników dokowych, górników; o tem, jak twardy mozół w usługach nowoczesnego przemysłu, jak znój „czarnej krainy“ belgijskiej doczekał się swej apoteozy w dziełach Meuniera, jak nadał on monumentalne kształty czeluściom fabryk, wielkich pieców i szybów węglowych. Ztąd ogół wywnioskował, że Meunier jest tendencyjnym opiewaczem i obrońcą robotników i że w ten sposób powołał do życia nowy, realny a posępny świat fizycznego mozołu, biegunowo przeciwległy tradycyom klasycznym, opartym na harmonii i wdzięku.

Rzeczywiście, w znacznym stopniu, twórca ten jest człowiekiem całkiem nowym, z nowych motywów i nowych uczuć złożonym. Zrodziła go nowożytna era wielkiej pańszczyzny i wielkiej powagi. Zanim jeszcze znalazł swój żywioł, swoje potężne typy pracy, i gdy mniej rzeźbił a więcej malował, sceny religijne, szpitalne lub wreszcie klasztorne — już był w nich stygmat zasępu, graniczącego z ponurością. Rzekłbyś, że mgły deszczowe Belgii, dymy jej niezliczonych fabryk i obłoki sadzy, głucha i milcząca powaga jej robotników urobiły pospołu wzrok i humor Meuniera. To też obrazy, których dość dużo zawierała wystawa w Berlinie i w Lipsku, prawie są malowaną rezygnacyą z pogody i kolorytu, a natomiast monotonną, zgrzytliwą prawie czarnością różnych złowrogich wnętrzy, różnych fabrycznych piekieł. Ten sam charakter mają i krajobrazy z owych okolic, wybrzeża, drogi i domostwa. Z tą posępnością tła ojczystego dziwnie połączyły się natchnienia i barwy Hiszpanii, którą artysta zwiedzał bliżej, a która sama w malarstwie umie być wirtuozką posępności i czarności. Tematy z Sewilli nie mówią nic o mieście — cudzie nad cudami, — lecz snują ciąg dalszy owej tęgiej, męzkiej kolekcyi figur, grup i ruchów gromadnych, ludowych, fabrycznych. Możnaby powiedzieć, że barw i nastrojów dostarcza Meunierowi wysoki komin fabryczny, ten sam co pomaga malować ludzi i wypadki w „Germinalu“ Zoli, niewątpliwie jednego z głównych nauczycieli znakomitego belga.

Lecz skala motywów Meuniera jest niesłychanie rozległą. Obejmuje on wszyst-

ko, co poeta i plastyk objąć może. Widzi nietylko poorane czoła i pooraną ziemię, ale i niebo, i ukazywanie się bóstwa, i najtkliwsze uczucia macierzyństwa i miłości, i najczulsze powitanie ojca z synem. Któż nie zna owego arcydzieła prostoty i potężnej rzewności w „Synu marnotrawnym" z muzeum berlińskiego? Meunier wypowiada sam z siebie bardzo dużo, zaś z epoki swej wziął siłę, powagę, patos pewnej olbrzymiości.

To więc, co stanowi jego urok i jego styl, to właśnie wielka moc i atletyczność rasy, którą rzeźbi, oczywiście rasy w sensie socyalnym. Nawet gdy jest marzycielem lub lirykiem — mówi wielkimi i potężnymi kształtami i szeroką ogólnością układu i linii. Pod tym względem jest bliźniakiem Rodina. I dziwić się należy, jak daleko odbiegł od pierwotnego swego mistrza, również rzeźbiarza belgijskiego Fraikina. Ten bowiem był i słodkawy, i harmonijny i nie wiele po za figurą kobiecą widział.

Daleki wogóle od wszelkiego sentymentalizmu, Meunier i w typach roboczych uwydatnia nie to, co budziłoby uczucia litości lub zgrozy, i prowadziło do rozmyślań publicystycznych, — lecz naodwrót, moc i dostojeństwo i piękno czegoś wyższego i trwalszego nad tendencyę — piękno p r a c y. Ci wszyscy kowale, rybacy, kopacze, tragarze, hutnicy, kamieniarze, to przedewszystkiem skończone posągi. Chodzi w nich artyście o ruch, o rytm sprawnej, herkulicznej ręki, o monumentalne ułożenie ciała.

Ta cześć i jakoby rzeźbiona religia pracy znalazła swój sumaryczny i najwyższy wyraz w „Pomniku pracy". Choć został on tylko olbrzymich rozmiarów szkicem, projektem, skarbem muzealnym tylko — doskonale oddaje myśl i postać swego autora.

Nie jest to żadna tak zwana „grupa", lecz wielki, półkolisto wygięty mur; stronę wewnętrzną zdobią płaskorzeźby, cztery ogromne tablice, przedstawiające rolnictwo, przemysł, handel i górnictwo. Każda z nich to nie jakiś symbol lub alegorya, lecz grupa robotników, ujęta w chwili, gdy pracują, sierpem lub oskardem, gdy dźwigają lub się podkopują pod węglowy strop. Są to istne rzeźbione obrazy; tchną tłumnem życiem; czuć w nich mądry ład pracy i skuteczność wysiłku. To zorganizowane filary bogactwa i kultury; to praca jako fundament, jako podwalina dzisiejszego świata. I może dla tego cały pomnik został pomyślany jako niby wielki cokół jakiejś kolosalnej, ogromnej budowy.

Pomiędzy owemi tablicami, na osobnych swych cokołach — posągi, śród których wyróżnia się bogatą treścią cudna grupa „Macierzyństwa" i zajmujący środek całości wielki posąg „Siewcy", jako symbol żyzności. Wraz z posągiem „Przodka" składają się one na wielką ideę bogactwa pracy, sięgającej w przeszłość i przyszłość.

Tak samo i Meunier, sięgający w dalekie jutro swem zrozumieniem pracy jako najwyższego piękna, zarazem czerpie soki z przeszłości. Nie stworzył on całkiem nowej rzeźby — bo takich „stwarzań" właściwie nie ma, a jeśli są, to bardzo wątpliwej wartości — lecz odnowił dawną, nieśmiertelną, wiekuistą sztukę grecką. Niemasz u niego sensacyjnego realizmu, naturalizmu — jest zawsze i wszędzie posąg, styl monumentalny. Żywioł, ogień czy woda, i pogromca tego żywiołu, choćby był w zgrzebnych płótnach i do pasa obnażony, występują stale tylko z charakterem epicznym, jakby z homeryckiego rapsodu żywcem wyrwani. Zarazem coś rzymskiego,

łacińskiego uderza krzepkością w grubych szyjach, potężnej muskulaturze i wspaniałych torsach.

Meunier dojrzał pod pyłem i znojem pracy — szlachetne epos nowej ludzkości. Jest sam wielkim dokumentem pracy. *Euzebiusz.*

PRZEKŁADY Z LEONIDASA ANDREJEWA.

Ze wszystkich piśmiennictw najwięcej wyzwolonem jest dzisiaj rosyjskie. Ostatnie wypadki podziałały na nie jak piorun na przydrożne drzewo: w pośrodku pnia czarna zwęglona jama, a gałęzie, obnażone z liści, fantastycznie, jakby ramiona wielkoluda, wyciągają się w przestrzeń.

Poezya polska, natchniona przez tak zwaną rewolucyę, jest ciekawa, lecz nie tak potwornie swobodna. My chcemy zawsze po przez dramat lub powieść zaznaczyć swe stanowisko polityczne lub partyjne. Zwalczamy ruch wyzwoleńczy lub go ośmieszamy, lub karykaturujemy albo wreszcie stajemy w jego obronie i apoteozujemy. Działa w nas obowiązek społeczny lub moralny; chcemy być w porządku z sobą, chcemy rozstrzygnąć bolące nas wątpliwości i sobie samym znaleść drogę w straszliwym zamęcie. Inaczej Rosyanie: więcej realiści, niż obywatele, więcej bosiacy-artyści, niż zatroskani patryoci; więcej pijani malarze okropnych scen, niż synowie starej kultury, patrzący na zbrodnię i katusze oczyma łez pełnemi, lub zżymający się na dzicz i wandalizm.

Jednym z takich zbieraczów zgliszcz, muzykantów łoskotu bomb, kronikarzów wyjącej zemstą wściekłości jest znany pisarz rosyjski Leonidas Andrejew, którego aż kilka dzieł ukazało się jednocześnie w przekładzie polskim, (nakładem Gebethnera i Wolffa).

Nie mówię już o „Życiu Bazylego Fiwejskiego". To powieść dawniejsza. W niej niema jeszcze nawet przeczucia rewolucyi — a tylko wyszukanie nieszczęsna dola popa, cichego, smaganego przez los popa. I ta książka jest jak rosochate, samotne, spalone drzewo. Wszystko ciemne, ponure i zduszone w jęku, jakby jęku jesiennego, złego wichru. Żona pijaczka; jedno ubóstwiane dziecię topi się w kąpieli, drugie zamknięte w sobie, pełne jakichś tragicznych miotań się i chęci zabójstwa, trzecie, poczęte w chwili opilczego szału, chcącego zapełnić pustkę po pierwszem, — potwór, zwierzę, które nie jest nawet podobnem do człowieka, zjada żywe karaluchy i napełnia dom ohydą i zgrozą. A wszystko to u rodziców, którzy zgrzeszyli tem jedynie, że byli cisi i nad ludzką miarę tkliwi. Te fantastyczne kształty nieszczęść na tle natur, głębokich i aż do śmieszności subtelnych i czujących — to cecha znamienna powieści rosyjskiej. Albo innemi słowy: potworność życia na tle przesadzonej czy też po azyatycku sparodyowanej ewangieliczności.

Bo i ojciec Fiwejski jest chodzącym problematem wiary. Po każdej straszliwej chłoście losu idzie w dal i przed obliczem nagiej dzikiej przyrody umacnia się w chwiejącej się religii i powtarza jedno straszliwe, bo już nie z przekonania płynące słowo:

— Wierzę.

Ten raz po raz ponawiany ślub Bogu to tylko rozpaczliwy odruch tonącego; albowiem na dnie duszy wije się jadowity choć bezgłośny bunt. Wyziera on czasami przez wielkie nadziemskie oczy popa, tchnie czasami w jego złowrogiem skupieniu i roztargnieniu, — i ludzie to czują. Jeden z parafian, dotknięty nieszczęściem, zwala winę na ojca Fiwejskiego — na jego niewiarę, której nie wiadomo jak domyślił się z głuchego, w pieczarach serca zamkniętego dramatu.

Cała ta powieść jest wiwisekcyą dokonywaną na czytelniku. Spowita w cienie i opary smutku i grozy, po prostu znęca się nad nami. Autor „Czerwonego śmiechu", jak nazwał Andrejew swą opowieść o wojnie japońskiej, jest mistrzem w udręczaniu obrazami.

Od zwątpień teologicznych przechodzimy do czysto społecznych, od szemrań wzniosłego Hioba do spisków anarchisty, gdy bierzemy do rąk dramat „Sawa".

Sawa — to także człowiek wyolbrzymiony do rozmiarów fantastycznych, ogromnych. Choć to w gruncie rzeczy człowiek prawdziwy, i dość częsty w Rosyi. Idea jego życia to zburzyć istniejący już nie ustrój polityczny, lecz społeczny, więcej nawet, ogólno-ludzki. Chce on dynamitowymi wybuchami wytępić ród ludzki, ażeby naga ziemia wydała nowy rodzaj. Zieje nienawiścią dla wszystkiego i wszystkich, jako dla rządów kłamstwa i podłości. Oślepiony potęgą fizyczną dynamitu, widzi w nim zbawcę i odnowiciela. Jest jakąś mieszaniną wściekłego zatraceńca, desperata — z okrutnym bezwzględnym marzycielem i pionierem nowego jakiegoś „porządku". Posiada cechę pospolitego anarchisty, żyjącego tylko bezładem i nienawiścią, a zarazem górne pojęcie ideału. Łączy się w nim wielka, na oburzeniu oparta doktryna, z śmiesznemi złudzeniami fabrykanta piekielnych maszyn. Ogólny tragikomizm anarchizmu jest i jego udziałem. Rojenie monstrualnie wielkich perspektyw jutra i operowanie żałośnie maluczkiemi narzędziami — oto jego natura, i z tego nawet sam autor jak gdyby nie bardzo zdawał sobie sprawę. Sawa marzy o zniszczeniu cudownego obrazu w klasztorze, ale jak od tego czynu dojść do wytępienia ludzkości i do „nagiej ziemi", to jest taką samą dziurą w jego rozumowaniu, jak w prawdopodobieństwie samego dramatu.

Andrejew lubuje się w nastrojach, jakby w złowróżbnych ogonach komet. Namiętnie wyolbrzymia, wypotwornia. Jego ludzie wyglądają tak, jak kiedy postać turysty na wysokiej przełęczy górskiej odbija się w walących się od dołu, ze żlebów, mgłach. Jest to tradycya Dostojewskiego, lecz Dostojewski bez żadnych rzucań na ekrany latarni czarnoksiężkiej, samą siłą psychologii otrzymywał postacie wielkie, a przytem prawdziwe.

I nie wiele pomaga to, że Andrejew wyposaża swego bohatera w nadziemski, czy nadludzki urok i czar, że daje mu wspaniały wzrost i piękne oblicze, że oczom jego przypisuje dar magnetyzowania i demonicznego niepokojenia. Scenicznie — są te przepychy efektownymi; scenicznie jest zajmującem, że nawet ci, co Sawę nienawidzą, kochają go jednak i instynktem przeczuwają w nim istotę lepszą. Ale z punktu widzenia szczerości i prawdy, jest on olbrzymem na glinianych nogach.

I samo okropne dzieło swoje wprowadza w czyn dość naiwnie. Oto namawia jednego z dyaków klasztornych — rzecz bowiem cała dzieje się w pobliżu monasteru w głębi Rosyi — żeby podłożył machinę piekielną z aparatem zegarowym pod cudowny obraz prawosławny, jako, według niego, źródło ciemnoty i spekulacyi mnichów. Oczywiście dyak, bynajmniej dla sprawy nie zapalony, przyrzeka za pieniądze

swą robotę i nawet przez chwilę wydaje się nawróconym na zakon Sawy. Ale, jak było do przewidzenia, w ostatniej chwili spowiada się ze wszystkiego przeorowi. Mnisi umiejętnie wyzyskują ten wypadek; pozwalają, żeby bomba wybuchła, ale po uprzedniem usunięciu ikony. Gdy więc po okolicy rozległ się straszliwy huk wybuchu i okazało się, że choć on nastąpił w miejscu, gdzie była ikona, ikona jednak ocalała, — naród uwierzył odrazu, że stał się cud niesłychany. Rozpoczęły się egzaltowane modły i procesye i na jednej z nich, w tłumie, odpowiednio podżeganym, wielkiego Sawę zamordowano, ot zatłuczono obcasami i pałkami, sposobem dość często praktykowanym. W tem zabójstwie od razu wyczuwa się smak plugawy „prawdziwie rosyjskich" szlachtowań, ową woń pijanej i zwierzęcej tłuszczy, która do niedawna jeszcze grasowała nad Newą i nad Wołgą.

W tym momencie jest Andrejew w zupełnej zgodzie z rzeczywistością.

Czyż nie zastanawia nas od razu śmieszność Sawy? Śmieszność w każdym razie. Czy poeta chce przeprowadzić *ironię*, jak oto wielki, fantastyczny utopista odrodzin za pomocą zniszczenia, ginie pod podkowami mużyków, czy bez żadnej ironii, całkiem na seryo — opiewa tragizm i wielkość Sawy — w każdym razie jest to tylko pięknie uscenizowane ogromne kłamstwo. Powiedziałbym, że takich wielkich zagadnień, jak wszechludzkie oburzenie, jak nawet ideowa nienawiść dla panującego ładu rzeczy — nie godzi się sprzęgać w jedno z tak bzdurnemi i maluczkiemi konspiracyami.

Już o wiele prawdziwszym i więcej przekonywającym jest Bazyli Fiwejski, gdy u kresu swych wstrząsających przejść i życiowych katuszy, chce w furyi bluźnierczej wskrzesić jakiegoś nieboszczyka. Kiedy leżący w trumnie trup, „przeklęte mięso" — opiera się dzikim zaklęciom popa — to czujemy prawdziwą grozę obłędu i szał niemocy, dość naturalnie wypiastowane w duszy przeczystej, która za dużo przecierpiała i za dużo pytała się swojego Boga...

W teatrze Sawa wyda się niewątpliwie inaczej. Na deskach scenicznych znika nieprawdopodobieństwo, jeśli tylko charaktery rysowane są od razu śmiało i wielkiemi liniami, i jeśli nie brak dramatycznego napięcia. Tu jest go pod dostatkiem. Zresztą nieprawdę pomysłu głównego wynagradza prawda sfery i atmosfery. Anarchiczne błyski jak gdyby migotały w powietrzu. Dygocą konwulsye społecznej negacyi. Po tołstojowsku i pra-rosyjsku biją się w piersi grzesznicy i ciągle filozofują pokutnicy. Okropny i prawdziwy jest ten ojciec, co ongi zabił syna swego a potem dla ekspiacyi zbrodni włożył rękę w płomienie i spalił ją po samo ramię — a sumienia bynajmniej nie uśpił. I to jest obrazek rosyjski, echo wierne z tego chaosu najdzikszej tatarszczyzny i najbardziej zapamiętałego ascetyzmu.

Jakieś słodsze i miększe tony pobrzmiewają w innej, świeżo tłómaczonej powieści, pod tyt. „Gubernator".

I tu dzieją się okropności i odbija się wściekły paroksyzm rewolucyjnej chwili, ale się już nie broni niemożliwej tezy, nie buduje się tragedyi na sofizmacie. Gubernator Iljicz jest smutnym i prawdziwym bohaterem. Gdy przyszła do niego w czasie głodu deputacya robotników z prośbą o prace lub chleb, i zachowywała się krzykliwie, dał znak swą naperfumowaną chusteczką i — huknęła salwa. Na placu zostało kilkadziesiąt trupów, przeważnie starców, kobiet i dzieci — i widzimy je, jak leżą potem w szopie, jedno przy drugiem, w idealnej ciszy i idealnym biurokratycznym porządku, biedne, martwe, białe jakby z papieru, wychudłe ciała.

Obrazy takie widzieliśmy kilka razy w samej Warszawie, kilkanaście razy w Łodzi, kilkadziesiąt w Królestwie. To tylko jedno migawkowe zdjęcie z ogromnego szeregu aktualnych fotografij.

Lecz postać gubernatora tem się różni od innych sprawców rzezi, że ten w prędce nabrał świadomości swego czynu i od tej chwili życie zamienia mu się w piekło. Piotr Iljicz nie jest z gruntu nikczemnikiem, lecz tylko szanującym się biurokratą, który sprawił krwawą kąpiel w poczuciu obrażonej swej godności. Nie okazano dostatecznej czci jego generalskiemu mundurowi, więc kazał do ludu strzelać. Był to całkiem normalny odruch gubernatorski.

Lecz i niemniej normalnem było to, co nastąpiło później. Krew niewinnych ofiar zawołała o pomstę do niebios, jak krew Abla. Od razu Piotr Iljicz uczuł, że wyrok śmierci został na niego wydany i jednocześnie też całe miasto zrozumiało, że odtąd gubernator jest już skazańcem, kióremu dano większą lub mniejszą zwłokę, ale losu swego nie uniknie. Kto i jak go zabije — to było zupełnie obojętnem. Kiedy? — również. Przeświadczenie o niechybności jego śmierci — ciążyło nad całem miastem, jak chmura. Przenikało ono pewnym charakterystycznym nastrojem wszystkie umysły, niby sprawiedliwe fatum. Raz po raz przeczucie stawało się jakoby faktem, że gubernatora zamordowano; ale okazywało się, że to plotka, że nawet zamachu nie było. Ta jakby fatalność przypominała ludziom, że ona jest i że czuwa.

Lecz więcej jeszcze czuwali, tylko że w sensie odwrotnym, przyboczni generała oraz władze policyjne. Niewidzialnie ochraniali go tajni agenci, komisarz wysilał cały swój spryt łapownika i karyerowicza, ażeby odsuwać od dygnitarza wszelkie niebezpieczeństwo, chwytał i więził każdego podejrzanego, roztoczył naokół sieć szpiegostwa itp. I własna też połowica dostojnika, stara, codzień na świeżo tynkowana i malowana rudera, namawiała go, żeby wziął urlop i wyjechał, zwłaszcza, że... jej potrzebną jest kuracya. Ale to wszystko nie odnosiło skutku. Gubernator ociągał się i był niepoprawny; codzień odbywał swe długie przechadzki po krańcach miasta i zaułkach, udaremniając i utrudniając szlachetne zabiegi swej tajnej straży. Szedł coraz poważniejszy i głębiej zamyślony, jak starzec, „szukający swej mogiły“, zgoła nie tchórz i całkiem na śmierć gotowy. Zamknął się w sobie, zobojętniał dla rodziny i spraw życiowych. Przed oczyma wiewała mu ciągle jego własna naperfumowana chustka. Żył już tylko życiem głębokiego samotnika. Raz spróbował zwierzyć się przed synem oficerem, i ulżyć swemu sumieniu wyrazami skruchy i litości nad nieszczęsnymi zabitymi, ale syn, wierny sługa porządku, nie mógł pojąć wątpliwości owych i sentymentów, i nabrał jeno dla ojca pogardy.

A tymczasem ciążący nad miastem nastrój nieubłaganego wyroku, w miarę czasu rozrywał się. Tworzyły się różne opinie i niektórzy nie życzyli śmierci gubernatorowi. On zaś sam wsłuchiwał się w te głosy i znał je dokładnie. Codzień poczta przynosiła mu listy i groźby, obelgi i przestrogi. W ich liczbie było pismo „robotnika“, pełne smutku i skarg, ale wolne od nienawiści i żądzy zemsty; odpychał on dewizę: krew za krew, bo wierzył, że wszelka zbrodnia, choćby miała być wykonaniem wyroku, rodzi dalsze zbrodnie. Cudnym jest list w swej prostocie i jasności. Po swojemu, naturalnie i bez doktrynerstwa, robotnik wykłada w nim swoją naukę o wiecznych pańszczyźnianych satrapach i o wiecznej dziedzicznej niedoli ludu. Lży generała, ale go moralizuje, i sądzi bezstronnie, przyznaje mu, że nie jest w gruncie rzeczy człowiekiem podłym, i życzy mu, ażeby uszedł śmierci.

Drugi podobny list przysłała jakaś pensyonarka. I ona czuje młodem, szlachetnem sercem, co się w jego duszy dziać musi, i śle mu czyste, egzaltowane słowa żałoby i współczucia.

Te listy to mistrzowski pomysł Andrejewa. Z ich pomocą wypowiada on cały morał, całą tendencyę pozytywną książki, nie wychodząc bynajmniej z granic artyzmu. Nie zadawalnia się on odmalowaniem samej owej ciężkiej, przygniatającej atmosfery, samego owego *nastroju* wyrocznego — jakby to uczynił pisarz zachodnio-europejski, lecz rozwija też swe uczucia demokratyczne i poglądy społeczne, dopełnia tragedyę nauką, pełną ciepłej, szlachetnej miłości i w swej prostocie rozległą, jak ludzkość sama.

Ale fatum nie drzemało. Pewnego dnia w wstrząsający sposób oszalała matka jednego z dzieci, zabitych owej fatalnej chwili, oszalała z bólu i nędzy. Wkrótce potem na odludziu, do gubernatora podeszło dwóch ludzi, z których jeden podał mu prośbę. Człowiek ten drżał i wszystkiem zdradzał swój zamiar, a jednak Piotr Iljicz nie bronił się: czuł, że wybiła jego godzina, z poddaniem się przyjął papier i — padł trupem, ugodzony trzema kulami.

Najgłębsze struny ludzkie porusza Andrejew w tem opowiadaniu, na pozór tylko aktualnem i rewolucyą tchnącem. Z powagą i godnością sądzi i analizuje. Nie widzi jednostek, lecz przez nie — rzeczy ogólniejsze, straszliwy ustrój, straszliwe potoki łez i krwi, płynące ze źródła despotyzmu rosyjskiego. Ma cichą, pobożną niemal cześć dla tajemniczej bezgłośnej sprawiedliwości ludu, dla jego zbolałej lecz nigdy nie zawodzącej i nie mdlejącej duszy.

A że tak spokojną, przeto jeszcze okropniejszą jest ta poezya.

Przekład jest zaledwo miernym, „aktualnie“ dorywczym.

Dr. Kosmoski.

TEATR ROSYJSKI STANISŁAWSKIEGO.

Europa, na usługach międzynarodowych lichwiarzów, klęcząca u giełdowego ołtarza, obawiała się na chwilę bodaj strzelić oczami w stronę konfekcyi, reprezentowanej przez „Murawiewowskie kołnierze“ „Stołypinowskie krawaty“ i t. p., ażeby sobie nie popsuć apetytu. Więc trudno było od niej wymagać, żeby się zainteresowała sztuką rosyjską, o ile ta chciała być nietylko parwenialną, bogatą wystawą, lecz zarazem wichrem bezgranicznej melancholii, idącym ze Wschodu.

Ale fascynująca siła trupy Stanisławskiego przełamała w wielu miejscach wał estetycznego obskurantyzmu i nawet sami Herodowie i Piłaci obsypali artystów rosyjskich kwiatami.

A może właścicielom najsztywniejszych wąsów i najruchliwszych języków, chodziło tylko o to, żeby kwiatami swymi złagodzić cierpkość i gorzkość scen, które stworzył Czechow i Gorkij a w arcydzieło rozwinął Stanisławski? Może w ten sposób kładąc pieczęć oficyalnej aprobaty na wielkich tryumfach, myśleli odebrać im jadowitość ponęty, ulegalizować, a więc i osłabić, co w tych występach rosyjskiej drużyny było wołającą do nieba skargą?

Mniejsza zresztą o te pobudki i rozumy stanu, dość, że zagranica na chwilę zapomniała swego automatyzmu i zaczęła się zastanawiać i czuć. Widoczne było, że ją oszołomiła straszna prawda słabości cara Fieodora Joanowicza, że odgadła królewski majestat Borysa Godunowa, że samorodne stylowe, krzepkie typy walczących z sobą bojarów są czemś wyższem nad wymękolone manekiny Wilbrandtów. Nic a nic nie osłabiły tragicznej gry potężnych ambicyj i przebiegłości ciężkie, popiaste i bufiaste byzantyjsko-tatarskie ceremoniały dworzan i mieszczan starej Rusi. Ani na chwilę nie powstrzymały one rozpędu krzywd i kłamstw, rosnących po drodze, utorowanej przez niedołęztwo, zresztą tym razem bezkrwawe i szlachetne niedołęztwo cara.

Tołstoj, autor „Srebrnego księcia", idealista w rodzaju Szyllera, rozmarzony osobistą zachętą i pocałunkiem Goethego, chyba nie przypuszczał, że jego bohater w koronie, po tylu lat dziesiątkach stanie się dopiero naprawdę reprezentatywną postacią. I tego pewnie nie przewidział, że jego tłumy, jego lud, uczyni ktoś takim strumieniem żywej, głębokiej prawdy. Bo to nie lud teatralny Meiningenczyków, dobrze wyuczony i karnie spółdziałający ruchami i gestami, gwoli olśnienia efektem zbiorowej sprawności, lecz żywy lud dzisiejszej Rosyi. Jest on zbiorową duszą, a nietylko zgraną dobrze i wymusztrowaną rotą; jest on nieufny, nieszczęsny, to pokorny, to groźny, to lamentuje i rozpacza, to łka nadzieją; wyprostowywa się jednym podrzutem głowy, gdy mu na chwilę zdjąć z karku jarzmo, i również mgnieniowo szybko pada na ziemię tysiącami kolan, gdy mu zagrozi nowa tyrania lub zdrada.

I nie należy wymawiać Stanisławskiemu, że tendencyjnie wyciąga na wierzch stronę ideową dramatów. Jest on jeśli nie najczystszym, to n a j p r a w d z i w s z y m artystą, ale że wzrósł z konieczności w wielkiej szkole Dostojewskiego i jemu podobnych, choć mniejszych, więc ciąży zawsze ku największej prawdzie. Jego „aktualizowanie" sztuk jest tylko wydobyciem z nich największej sumy patetycznego tła gleby, z której one wyrosły.

W tem jest znamienna różnica między pisarzami rosyjskimi a naszymi. Gdy np. Wyspiański, czyli ten, co najbystrzej wyczuwa dramatyczność dziejową, stosami obrazów zatłumia bezpośrednią wymowę dusz i malarskim przepychem przydusza serca swych sztuk — rosyanie odznaczają się dążnością dośrodkową. Wszystko u nich, sceny i figury, zmierza do zasadniczej rysy, do czarnej rozpadliny melancholii, przebiegającej ciało narodu od góry do dołu.

Uderza to szczególnie w „Stryju Wani" i „Trzech siostrach" Czechowa. Oba utwory, jednego rodzaju i przypadające do siebie jako p e n d a n t s, są obrazami, raczej szeregami obrazów, przedstawiających sceny tęsknoty, opuszczenia, rozłąki, zmarnowania najdroższych miłości i pragnień. Po każdym z nich zostaje ciężar straszliwej, łamiącej żałoby. Choć ludzie żyją i żyć będą, od bieguna do bieguna rozpostarła swe skrzydła tęsknica. Ci, których ona ogarnęła, wiedzą o tem, wiedzą o niej i patrzą jej prosto w oczy, i idą świadomie na katorgę smutnego, szarego życia bez celów a z potarganymi węzłami uczuć. Życzyłoby się im raczej śmierci. Tego spleenu i sieroctwa artyści bynajmniej nie zamienili na tragedyę bohaterską, nie uchybili jego szarości, owszem, zostawili wszystko śród drobnoustrojów codziennego życia, w otoczeniu owych Szczedrynowskich „mielizn życia", ale je tak umiejętnie związali w jeden sznur, że ten w końcu dławi widza. Wtedy słowo pożegnania, odgłos od-

jeżdżających sani, bezmowny pocałunek rozstających się na długo krewnych lub sąsiadów, wyrasta po nad siłę wytrzymałości ludzkiej.

W ten sposób z niepretensyjnych scen prowincyonalnych Czechowa, Stanisławski uczynił znowuż dzieła o skali rozległej i wartościowej. A przytem nie uszczuplił i nie zasłonił komizmów i miernot, zaściankowych zapadłości i biurokratycznych karykatur. Owszem, wszystko śmieszne i płaskie ściśle odrysował, z sumiennością naturalisty, lecz zarazem wszystkich opowił żałością, immanentną żałością, zatraceniem w matni bezradności. I jest coś niewymownie posępnego w tym wątpliwym, kłamanym balsamie, którym postanawiają zagłuszać się ludzie obu utworów: „Pracować! pracować! pracować!“

Widok tego zabierania się do pracy w tej świeżej jeszcze chwili, kiedy cała istota rozjęczana jest bólem, może na zawsze ochotę do pracy odebrać i zohydza ją i poprostu obmierzłą czyni. W trwałość takiej pracy się nie wierzy, i tu Czechow poddał się złudzeniu. Ale właśnie dlatego, że jest ona iluzyą a spodziewana po niej osłoda — ironią, słuchacz wybiega myślą w dal i przeczuwa przyszłość jeszcze smutniejszą.

Co nadto składa się na takie nadzwyczajne rezultaty sztuki scenicznej, nie mówiąc już o owej artystycznej, reprezentatywnej tendencyi Stanisławskiego?

Wiele wielkich i prostych rzeczy: sceny nieznacznie, niepostrzeżenie wyłaniają się z życia, są jego dalszym ciągiem i z naturalnego początku dojrzewa również naturalnie i powoli gorzki owoc epilogu.

Niech tę prostą a szacowną materyę wezmą w swe parwenialne ręce osławione trupy niemieckie, a zepsują je przeróbką mowy na deklamacye i ciągłym nadmiarem gry, gry głową, rękami, nogami, gry krawcem, tapicerem, fryzyerem, całym bazarem Wertheima i Tietza. Całe „psychologiczne“ wystudyowanie i dyscyplina okażą się ucztą dla snobów, wobec naturalności tych prostych rosyjskich rozmów, przenikających, ciepłych głosów, umiejętności czekania i milczenia, i wogóle niepłatnego odczucia swych ról. A w końcu przedziwne tempo, wałęsająca się rytmika żalu, która płynie z odgadnienia, jaka to muzyka tkwi w spadaniu ciosów lub załamywaniu się pod nimi duszy ludzkiej!

O nich więc uczciwie można powiedzieć, że w nich „brzmi nuta“, więcej nawet, harmonia żalu. Choć tak dużo mają pod nogami rosyjskiej ziemi, to jednak ziemia ta do nich nie należy, i są jako ptactwo wzrosłe na wyspie, która oto nagle zapadła się w głębiny morza. A przytem wyspa ta, zapomniana egzystencya w głuszy prowincyonalnej, dla której przybycie bateryi artyleryi na kwaterunek jest uroczystością, promykiem inteligencyi i życia, a odejście jej — powrotem do smutnej cichej obumarłości — ta egzystencya wyczuliła nerwy, uczyniła serca miękkiemi, wrażliwemi. To są ludzie dobrzy, szczerzy, naiwnie poddają się gwałtownym przypływom nieoczekiwanych miłości i szanują się wzajem, i lubią, i wzajem się dręczą i martwią, a i rozumie się ciągle pospołu „fiłasowstwujut“ naiwnie - na wielkie temata prawdy i etyki. Jakaś opływa ich wszystkich szeroka dobroć, naturalne, nie zepsute przez wielkie ogniska światowe poczucie równości, niesłychane ciepło środowiska. Słowem, olbrzymia, niekulturalna, cierpiąca subtelność, pojedyńcze gorycze i zawody skłębiają się razem w ciężką chmurę, zawisającą nad wszystkiem.

Ten to psychologiczny gatunek ludzi drużyna Stanisławskiego umie podkreślać bajecznie i otaczać go urokiem, tak wielkim, tak sympatycznym, że daremnie

sili się go pogodzić z straszliwymi obrazami rosyjskiej konfekcyi, ten, kto zapomina, że... Czechow był wielkim poetą i jedną z najtkliwszych i najtęskliwszych najbardziej idealistycznych dusz, i że sztuce wolno oddychać powietrzem czarownem...

Lecz nawet tak wielkie mistrzostwo odtwórcze nie mogło podnieść zbyt wysoko sławnej sztuki Gorkiego „Na dnie". Jest to sztuka dla obcych, z dwóch względów. Realistyczna nawskroś i tylko ze specyficznym odcieniem bosej, niewyszukanej ideowości, nadaje się do wystudyowania szczegółów i charakterystyki. Niemcy też przedstawiają ją znakomicie i nie wiele dodać mogli subjektywnego lub twórczego rosyanie, choć im i tu nawet przyznano znakomitą wyższość.

A powtóre taki to już los dzieł czysto realistycznych, dosadnych i nagich, że są skazane na niebezpieczny wyścig z rzeczywistością. I ona to właśnie wyszła zwycięzcą i zostawiła zdala za sobą w bladej mgle całą siłę kolorytu i rysunku Gorkiego.

Jeśli chodziło o nędzę, to wobec dzisiejszej realnej, jest ona bogactwem, jeśli o dzikość prostaczych wybryków —dziś czyni ona wrażenie hiszpańskiej grandezzy albo szlachetnej vendetty włoskiej, ot „Cavalleria rusticana"; jeśli o opuszczenie, bezdomność, zmarnowanie — teraźniejszość je zbagatelizowała bezlitośnie. Więc występuje cały dramat miernie, niezbyt ciekawie, i wywyższa niepotrzebnie treść jednej nory ludzkiej, która jest ledwo atomem w nieogarnionym padole rosyjskiego nieszczęścia.

Dopiero gdy zlatuje na legowisko duch tęsknoty, zaklęty w pieśń choralną, sztuka odzyskuje swoje dostojeństwo i artyści stają się na nowo wielkimi.

Teatr Stanisławskiego jest najszlachetniejszem objawieniem sztuki scenicznej i powrotem aktora do wartości żywego człowieka.

Jan Zarycz.



Zawiadomienie.

Dla wiadomości Polaków zamieszkałych, bawiących dłuższy czas w Dreznie i jego okolicach, lub też przejezdnych, i wobec braku na miejscu pisma polskiego ogłasza się niniejszem, że Redakcya Ateneum w porozumieniu z miejscowem Towarzystwem akademickiej młodzieży polskiej (Polnischer wissenschaftlich-literarischer Verein) „Filaretia", urządza od półtora roku serye wykładów z dziedziny filozofii, sztuki i literatury. Dotychczas wygłoszone były trzy odczyty o Fryderyku Nietzschem, dwa o Cypryanie Norwidzie, jeden o Żeromskim, jeden o Wyspiańskim, jeden o Królu-Duchu Słowackiego i inne. Od jesieni r. b. odczyty te prowadzone są systematycznie, co tydzień, i cyklami, tworzącymi wewnętrznie powiązane z sobą całości. Serya z sześciu wykładów, będąca w biegu danej chwili, obejmuje 1) Schopenhauera jako poprzednika Nietzschego i Wagnera. 2) Ryszarda Wagnera i dramat muzyczny. 3) Ryszarda Straussa i muzykę programową. 4) Ottona Weiningera i ostateczne konsekwencye pesymizmu. 5) Henryka Ibsena i indywidualizm społeczny. 6) Maurycego Maeterlincka i dramat przeduchowienia. Serya dalsza nastąpi zaraz po ukończeniu teraźniejszej i we właściwym czasie ogłoszoną będzie. Wszystkie wymienione odczyty wygłoszone były przez Cezarego Jellentę, a w najbliższej przyszłości przewidziany jest udział i innych pisarzów polskich. Słuchaczami są członkowie „Filarecyi", znaczna część słuchaczów Akademii leśnej w poblizkim Tharandcie, oraz znaczne grono Polaków drezdeńskich. Wszelkich bliższych danych o warunkach, miejscu, dniach i t. d. udziela Towarzystwo „Filaretia". Werderstrasse 3.

Drezno, w styczniu 1908 r

BIBLIOGRAFIA.

Książki i wydawnictwa nadesłane.

Lucyan Rydel. „Betleem Polskie“ Kraków MCMVI D. E. Friedlein.

Antoni Potocki. „Grottger“. Lwów. Nakład i własność księgarni H. Altenberga 1907.

Jacek Malczewski. „Zatruta studnia“ Tekst Lucyana Rydla. Nakład Salonu Malarzy polskich. Kraków 1907.

Stefania Ludomirowa Różycka. „Znaczenie oddechu w śpiewie“. Warszawa-Poznań- Kraków 1907.

Marya Zabojecka. „Gromnice“. Powieść. Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa 1907.

Leonidas Andrejew. „Gubernator“. „Chrześcijanie“. „Kłamstwo“. Tłómaczył z oryginału Bolesław Podlewski. Kraków G. Gebethner i Ska 1907.

„ „ „Żywot Bazylego Fiwejskiego“. Przekład Stanisławy Kruszewskiej. Warszawa Gebethner i Wolff 1907.

„ „ „Sawa“. Dramat w 4 aktach. Przekład P. S. Kraków. G. Gebethner i Ska 1907.

Paul Fuss, Königlicher Oberamtmann und Rittergutsbesitzer. Die Zustände in der Provinz Posen, Poznań.

Oto. „Recht muss Recht bleiben!“ Eine kritische Studie zur Polenfrage in Preussen. München 1907.

WARUNKI PRZEDPŁATY

W POZNANIU, KRAKOWIE I DREZNIE:

Rocznie	20 marek	23·—	Koron.
półrocznie	10 „	11·50	„
kwartalnie	5 „	5·75	„

Z przesyłką pocztową:

Rocznie	22·50 marek	26·— koron	11·— rubli
półrocznie	11·25 „	13·— „	5·50 „
kwartalnie	5·65 „	6·50 „	2·75 „

Cena zeszytu niniejszego 3·50 Mk., pojedynczego 2·— Mk.

OGŁOSZENIA

za wiersz petitowy szerokości stronicy złamanej podłużnie **1 marka.**

:: Ekspedycya na Księztwo Poznańskie i Niemcy ::

w Księgarni J. Leitgebra i Sp.

w Poznaniu, ulica Wilhelmowska 18

ATENEUM wychodzi miesięcznie w zeszytach po 5—5½ arkuszy. Ze względu na wielkość stronic i kolumn druku, zwłaszcza w dziale petitowym, objętość ta równa się 7 arkuszom innych czasopism książkowych. — Dział petitowy zawiera całkowite rozbiory, charakterystyki, wizerunki, w sensie twórczo-krytycznym, nie zaś sprawozdawczo-kronikarskim.

Książki i wydawnictwa, nadsyłane do Redakcyi, uwzględniane będą bądź w bibliografii, bądź w razie większej doniosłości lub wartości, roztrząsane krytycznie.

Rękopisy nie nadające się do druku, nie ulegają zwrotowi, o ile nie było wyraźnego zastrzeżenia zwrotu. W tym wypadku pożądanem jest załączanie marek pocztowych na przesyłkę ::

ATENEUM

MIESIĘCZNIK LITERACKO-ARTYSTYCZNY

WYCHODZI W POZNANIU.

ATENEUM poświęcone sprawom wyższ j kultury w znaczeniu narodowo-wszechludzkiem, opiera rozwój twórczego i wogóle umysłowego życia narodu na fundamencie tych szerokich idej i dążeń, które się zaznaczały stale w epokach duchowej swietności społeczeństwa polskiego, w osobach wielkich jego przodowników oraz w kierunkach, natchnionych przez dbałość o cywilizacyjną przyszłość i godność narodu.

ATENEUM ma na celu:

Rozbudzić i podnieść w całem społeczeństwie polskiem świadomość wielkiego swojskiego dorobku literacko-artystycznego, zwłaszcza ostatniej doby.

Zobrazować i eświetlać narodowe bogactwo w piśmiennictwie i sztukach pięknych za pomocą analiz krytycznych i ujęć syntetycznych, portretów literackich, roztrząsań najważniejszych wydarzeń w dziedzinie twórstwa i kultury, a także za pomocą ilustracyj.

Wytworzyć śród całego ogółu polskiego, przy wybitnem uwzględnianiu wyższego życia umysłowego w Księztwie Poznańskiem, możliwie jednolitą opinię kulturalną.

Śledzić i ujmować w całokształt właściwości i odrębności twórczego ducha polskiego, badać jego istotę i stosunek do kultury i twórczości innych narodów.

SIEDZIBA REDAKCYI I ADMINISTRACYI: U CEZAREGO JELLENTY W DREZNIE
CARLTON-HOTEL.

ATENEUM drukowało prace: Adamowicza, Arnsztajnowej, Barbanella, Bełcikowskiego, Breszla, Chmielowskiego Choromańskiego, Artura Górskiego, Jabłczyńskiego, Kisielewskiego, Kleczyńskiego, Langego, Lorentowicza, Marcinowskiej, Nałkowskiego, Nawrockiego, Nowaczyńskiego, Perzyńskiego, Pieńkowskiego, Przybyszewskiego, Radlińskiego, Jul. Słowackiego, Kaz. Tetmajera, Wacława Wolskiego, Zbrowskiego, Żuławskiego, Jerzego Simmla (dla ATENEUM pisane) i wielu innych. Nadto przekłady: z Czechowa, Dehmla, Gilkina, Hofmansthala, Laforgue'a, Maeterlincka, Momberta, Nietzschego, Poego i innych.

Czcionkami i tłocznią
Drukarni Narodowej w Krakowie